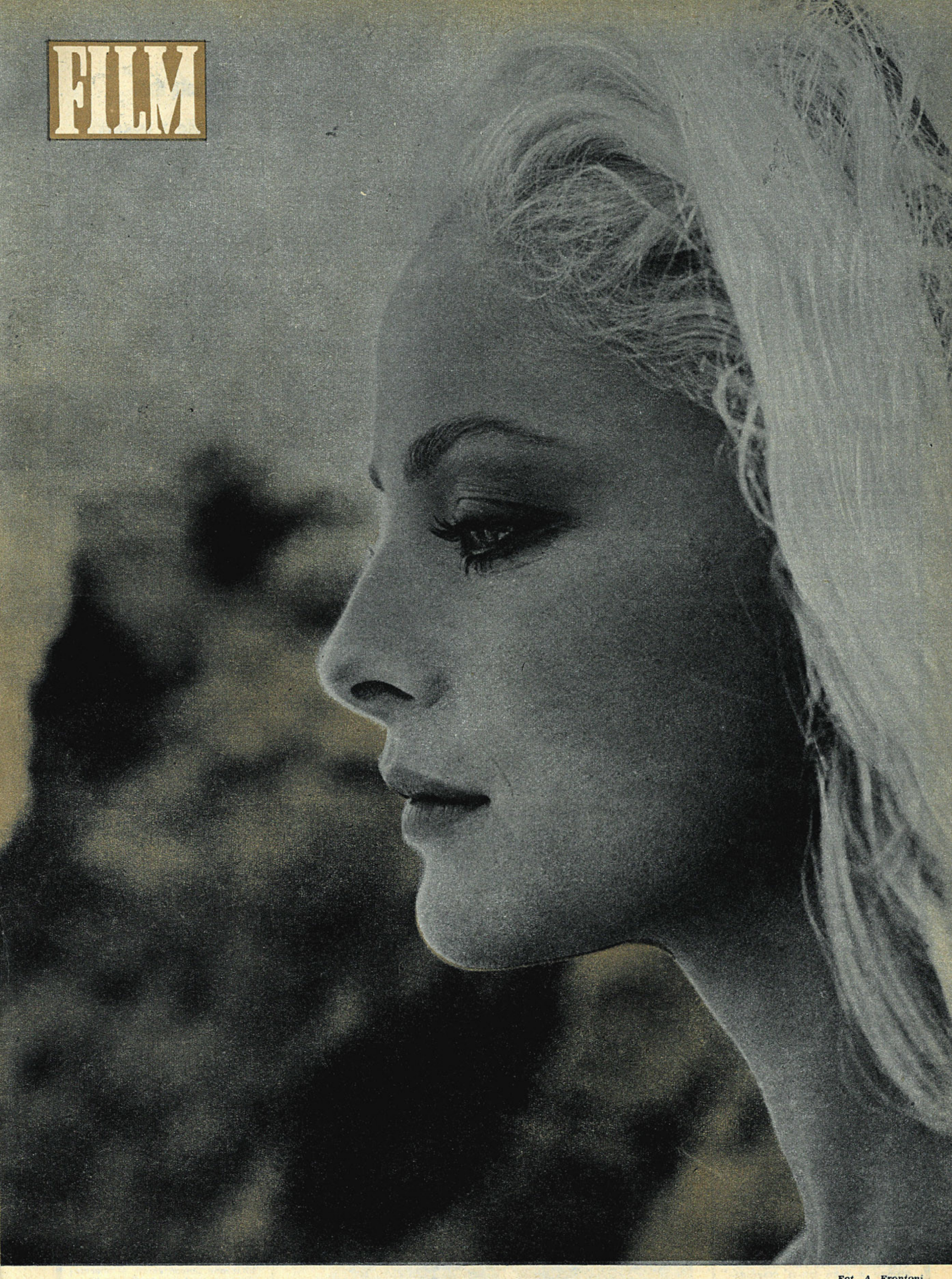
FILM



Fot. A. Frontoni

VIRNA LISI (WŁOCHY)

• NR 43 (1246) • ROK XXVII • 22 PAŹDZIERNIKA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Laureaci plebiscytu „Panoramy Północy"

## Tydzień w filmie

● 4 października odbyło się w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej uroczyste otwarcie przeglądu filmowego i wystawy „Tradycje i współczesność kinematografii radzieckiej". Impreza zorganizowana została przez Filmotekę Polską oraz radziecki Gosfilmofond z okazji 50-lecia istnienia ZSRR. Wystawa prezentuje plakaty, fotosy i książki, związane tematycznie z historią kinematografii radzieckiej. Przegląd filmowy potrwa do końca grudnia. Na uroczystej, inauguracyjnej projekcji w dniu 4 października wyświetlono film „Złote wrota" reż. Julii Sołncewej.

● 6 października zakończył się w Kielcach Ogólnopolski Przegląd Filmów Muzealnych, zorganizowany w roku bieżącym pod hasłem „Artysta i jego dzieło". Demonstrowano polskie i zagraniczne filmy. Zgodnie z regulaminem, najlepsze filmy wybierali widzowie drogą plebiscytu. Za najciekawsze pozycje kieleckiej imprezy uznano: „Bykowi chwała" Andrzeja Papuzińskiego (premia w wysokości 6 tysięcy złotych), „Ludzkie nieludzkie — grafika Leszka Rózgi" Tadeusza Stefanka (5 tysięcy złotych), „Portrety Henryka Rodakowskiego" Leszka Skrzydły (4 tysiące złotych), „Z teki Leona Wyczółkowskiego" Bohdana Mościckiego (3 tysiące złotych) oraz „Skarby Jasnej Góry" Zbigniewa Szaniawskiego (2 tysiące złotych). Czterem najlepszym filmom zagranicznym przyznano nagrody rzeczowe wartości dwóch tysięcy złotych. Nagrody te otrzymały filmy: „Vertical" (Anglia) reż. David Hall, „Victor Vasarely" (Francja) reż. Robert Hessens, „Monsieur Ingres" (Francja) reż. Frédéric Mégret, oraz „Bronze" (Kanada) reż. François Séguillon.

● 4 października, podczas uroczystości inauguracji roku akademickiego łódzkich szkół artystycznych, odbyło się wręczenie nagrody imienia Andrzeja Munka za najlepszy debiut w polskim filmie fabularnym ubiegłego sezonu. Tegorocznym laureatem jest Edward Żebrowski, nagrodzony za film „Ocalenie".

● W dniach 16-17 października odbył się w Warszawie II Ogólnopolski Przegląd Filmów Reklamowych.

● Od roku 1965 redakcja tygodnika „Panorama Północy" organizuje plebiscyt, w którym czytelnicy pisma wybierają najpopularniejszą filmową aktorkę i aktora roku. Najlepszymi parami aktorskimi w roku 1971 okazali się: Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz (I miejsce), Barbara Krafftówna i Jan Englert (II miejsce) oraz Irena Karel i Olgierd Łukaszewicz (III miejsce). Podczas uroczystości z okazji 15-lecia „Panoramy Północy" w dniu 9 października wręczono nagrody laureatom plebiscytu w roku 1970-71. Nagrodami są ceramiczne kufle, wykonane przez artystę-plastyka Józefa Borysa.

● 14 października wznowiła swą działalność Mała Akademia Filmowa w Katowicach. Organizatorami są: Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy, Zarząd Wojewódzki ZMS i Zespół do Spraw Upowszechniania Filmu przy Wydziale Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Pierwszy, inauguracyjny wykład („Miejsce i rola filmu w życiu społeczeństwa socjalistycznego") wygłosił Wojciech Wierzewski. Przewiduje się, że wykłady odbywać się będą dwa razy w miesiącu.

● 1 października zakończył się w Szczecinie V Ogólnopolski Festiwal Krótkometrażowych Filmów Morskich. Jury festiwalu pod przewodnictwem Bolesława Michałka przyznało Grand Prix — Wielką Nagrodę Ministra Żeglugi w postaci Złotej Fregaty oraz 25 tysięcy złotych — filmowi „Kapitan «Poloneza»" Andrzeja Androchowicza (Zakład Filmów Telewizyjnych w Szczecinie).

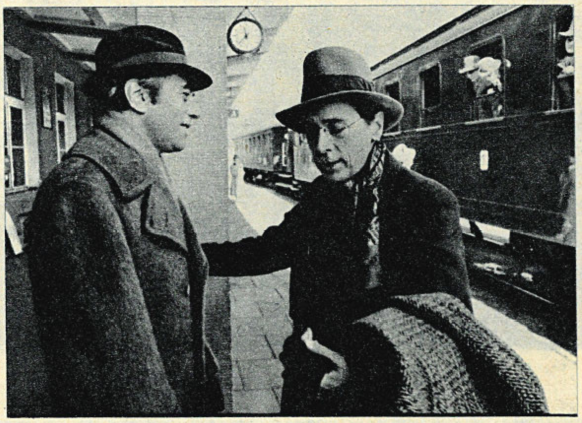
Trzy równorzędne nagrody — Srebrne Fregaty, połączone z premią w wysokości 10 tysięcy złotych — przyznano filmom: „Ładunek pokładowy" Czesława Duraja (Zakład Produkcji Filmów Telewizyjnych w Gdańsku), „Gdynia" Sergiusza Sprudina (WFD) oraz „Szkutnik" Józefa Czoska z AKF „Alka" w Pucku (nagroda za najlepszy film amatorski).

Ponadto przyznano cztery wyróżnienia po 5 tysięcy złotych.

## Projekty i realizacje

● W Krynicy trwają zdjęcia do filmu „Zazdrość i medycyna" Janusza Majewskiego — według powieści Michała Choromańskiego (zespół TOR). Reportaż z realizacji zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

Andrzej Łapicki i Edmund Fetting w filmie „Zazdrość i medycyna"



## FILMY TELEWIZYJNE

● W zespole PRYZMAT skierowano do realizacji serial telewizyjny „Losy", według scenariusza Romana Bratnego. Będzie to epicka opowieść o dwu pokoleniach — kombatantów i ich synów, obejmująca lata 1945—1970. Całość liczyć będzie 10 odcinków godzinnych. Reżyseruje Zbigniew Kuźmiński, kierownictwo produkcji — Jan Szymański.

● W tym samym zespole skierowano do realizacji film seryjny „S. O. S.", który składać się będzie z 6 odcinków godzinnych. Bohaterem filmu jest sprawozdawca radiowy, który próbuje sił jako detektyw. Scenariusz napisała Jadwiga Wojtyłło, realizować ma Janusz Morgenstern, operatorem będzie Zygmunt Samosiuk, kierownikiem produkcji — Jerzy Buchwald.

## Film polski na świecie

● *W dniach 22 — 28 września odbył się w Paryżu Międzynarodowy Kongres Lalkarzy. Polska zaprezentowała na tym kongresie filmy: „Sznur" Teresy Badzian, „Piesek w kratkę" Zofii Ołdak oraz „Cudowne źródło" Edwarda Sturlisa.*

● *Telewizja irlandzka zakupiła dwie 13-odcinkowe serie animowane: „Bolek i Lolek wyruszają w świat" oraz „Zaczarowany ołówek" — część II.*

● *Na początku października w programie brytyjskiej telewizji (BBC) nadano film Mariusza Waltera „Autobus z napisem: koniec".*

## Przyjazdy, wyjazdy

● W październiku odwiedził nasz kraj reżyser czechosłowacki František Filip, autor wyświetlanego na naszych ekranach filmu „Cierpienia młodego Bohaczka". 5 października odbyło się spotkanie reżysera z warszawską publicznością, zorganizowane przez Ośrodek Kultury Czechosłowackiej w Warszawie.

● W pierwszej połowie października przebywał w Polsce meksykański pisarz i krytyk filmowy, José de la Colina, który był gościem Filmoteki Polskiej. Obok („Tematy dnia") zamieszczamy wypowiedź meksykańskiego gościa.

● W drugiej połowie października odwiedził nasz kraj Mo Rothman, były wiceprezes wytwórni Columbia, obecnie szef niezależnego angielskiego przedsiębiorstwa filmowego Black Incorporated, posiadającego prawa dystrybucji filmów Chaplina. Mo Rothman przybył do naszego kraju, by sfinalizować umowę w sprawie zakupu przez Centralę Wynajmu Filmów najgłośniejszych filmów Chaplina. Przewiduje się, że w najbliższym czasie CWF zakupi filmy: „Brzdąc", „Gorączka złota", „Cyrk", „Światła wielkiego miasta", „Dzisiejsze czasy", „Dyktator", „Monsieur Verdoux", „Światła rampy" oraz „Król w Nowym Jorku".

## Tematy dnia

### GOŚĆ Z MEKSYKU

José de la Colina jest prozaikiem i krytykiem filmowym; urodzony w Hiszpanii w roku 1934, znalazł się na emigracji w Meksyku po klęsce rewolucji hiszpańskiej. Ma na swym koncie dwa tomy opowiadań oraz dwie książki poświęcone kinematografii. Jest recenzentem filmowym dziennika meksykańskiego „Excelsior".

— *Od kilku miesięcy przebywam w Europie jako wysłannik Direccion General de Cinematografia — urzędu państwowego zajmującego się filmem. Polecono mi, bym zapoznał się z organizacją najważniejszych filmotek w Europie. Wiąże się to z planem powołania do życia centralnej filmoteki narodowej w Meksyku. Trzeba panu wiedzieć, że dotychczas nie mieliśmy centralnej instytucji tego typu.*

— Dlaczego te plany powstały właśnie teraz?

— *Tak się składało, że nasze władze nie traktowały filmu jako sztuki. W efekcie — nikt nie troszczył się zbytnio o to, by dorobek naszej kinematografii uratować przed zniszczeniem. Sytuacja zmieniła się dopiero ostatnio: dyrektorem banku zajmującego się finansowaniem kinematografii jest Rodolfo Echeverria, brat prezydenta państwa. Echeverria ma za sobą karierę aktora filmowego, występował pod pseudonimem Rodolfo Landa — m. in. w filmach Bunuela. Do dziś pozostał wielkim entuzjastą filmu, jest także znawcą i mecenasem narodowej sztuki i kultury meksykańskiej.*

— Czy w zbiorach filmoteki meksykańskiej znajdą się także filmy stare? Czy kopie z lat trzydziestych i czterdziestych zachowały się?

— *Obowiązuje u nas prawo, że producenci muszą dostarczać władzom po jednej kopii wyprodukowanego przez siebie filmu. Ustawa ta dotyczy nie tylko wielkich wytwórni, ale także drobnych przedsiębiorców, realizujących np. filmy reklamowe. Ten niezwykle bogaty rządowy zbiór kopii zostanie obecnie przekazany naszej filmotece. Niestety, jest to zbiór niekompletny, ponieważ ustawa nie obowiązywała w okresie kina niemego. Krytycy walczą teraz o to, by nadać jej moc wsteczną. Zachowane filmy nieme powinny — naszem zdaniem — trafić do centralnej filmoteki.*

— Która z europejskich filmotek najbardziej się panu podobała?

— *Odwiedziłem filmoteki w Paryżu, Brukseli, Lozannie, Rzymie, w Berlinie wschodnim i zachodnim, wreszcie — w Warszawie. Powiedziałbym, że wszystkie te placówki są dość odległe od ideału — z tej prostej przyczyny, że borykać się muszą z trudnościami finansowymi. Przypuszczam, że naszą filmotekę czeka los podobny. Chciałbym jednak, by nasza placówka otaczała w przyszłości większą troską filmy na taśmie „nitro", niż to praktykuje się w Europie.*

*Gdybym miał ocenić poszczególne filmoteki, porównując osiągnięcia każdej placówki z jej realnymi możliwościami — musiałbym za jedną z najlepszych uznać Filmotekę Polską. Zetknąłem się tu z ludźmi, którzy pracują z ogromnym zapałem i poświęceniem — wbrew ograniczeniom i trudnościom. Chciałbym przy tej okazji podziękować im za okazaną pomoc.*

— Kinematografia meksykańska przeżywała na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych okres swej świetności. Jak pan — jako krytyk — ocenia obecną sytuację tej kinematografii?

— *Produkujemy rocznie około osiemdziesięciu filmów fabularnych, jest to jednak produkcja uboga artystycznie. Filmy najciekawsze powstają często poza strukturą przemysłu filmowego. Tak było z filmem „Reed: powstanie meksykańskie" Paula Leduca, który zaprezentowałem w Pesaro wraz z operatorem tego filmu, Alexisem Gritvasem. Jest to film, dający prawdziwy, niefałszowany obraz rewolucji meksykańskiej. Ponieważ powstał jako produkt niezależny od wielkich wytwórni, nie mógł trafić do otwartego rozpowszechniania. Krytycy meksykańscy stoczyli walkę, zakończoną powodzeniem — obecnie film ten jest już wyświetlany w normalnych kinach.*

**Rozmawiał: skl**

# DYSKRETNY UROK BURŻUAZJI

*„Buñuel się bawi. To uderza nas przede wszystkim. Widać, że realizował ten film z radością — dla własnej przyjemności. Rozkoszował się nim. Wolność oznacza dlań tyle, co młodość i tu odnajdujemy go bardziej młodzieńczego niż kiedykolwiek. Jest kpiący, ironiczny, zjadliwy. Niczym nie skrępowany, niepokojący, bezczelny. »Dyskretny urok burżuazji«, oparty na bardzo osobistym humorze hałaśliwych żartów, jest w mniejszym stopniu filmem refleksji niż błyskotliwych popisów"* — tak charakteryzuje najnowszy utwór Luisa Buñuela (zob. także wywiad z reżyserem na str. 10—11) recenzent paryskiego dziennika „Le Monde".

Przyjęcia, kolacje, obfite dania, snobizm smakoszów i żarłoków — grają w tym filmie rolę zasadniczą. Ów „dyskretny urok" zdaje się polegać głównie na życiu przy stole: każdy posiłek zamienia się w ceremonialny rytuał. Bohaterowie zapraszają się nawzajem przy każdej okazji. Nawał przyjęć prowadzi w końcu do pewnego rodzaju alienacji: gościom poczynają się mylić dni i adresy; innym razem gospodarz — właśnie wtedy, gdy mają się zjawić goście — odczuwa nieodparte ciągoty erotyczne; to znów jacyś intruzi, których nie sposób się pozbyć, okupują jadalnię. Uświęcony porządek rzeczy wali się w gruzy.

Pojęcie burżuazji traktuje Buñuel dość szeroko. Chodzi nie tylko o pieniądze, obyczajowość, styl życia — chodzi także o władzę, o sojusz posiadaczy z politykami. Oto ambasador pewnej małej republiki południowoamerykańskiej bez ceregieli wykorzystuje swe walizy dyplomatyczne do przemytu narkotyków. Pomagają mu w tym jego paryscy wspólnicy i przyjaciele. A gdy jakiś nadgorliwy komisarz policji popełnia nieostrożność, zatrzymując całe towarzystwo — następuje bezzwłoczna interwencja ministra spraw wewnętrznych. Ale Buñuel nie zamierza nikogo denuncjować: to był tylko sen.

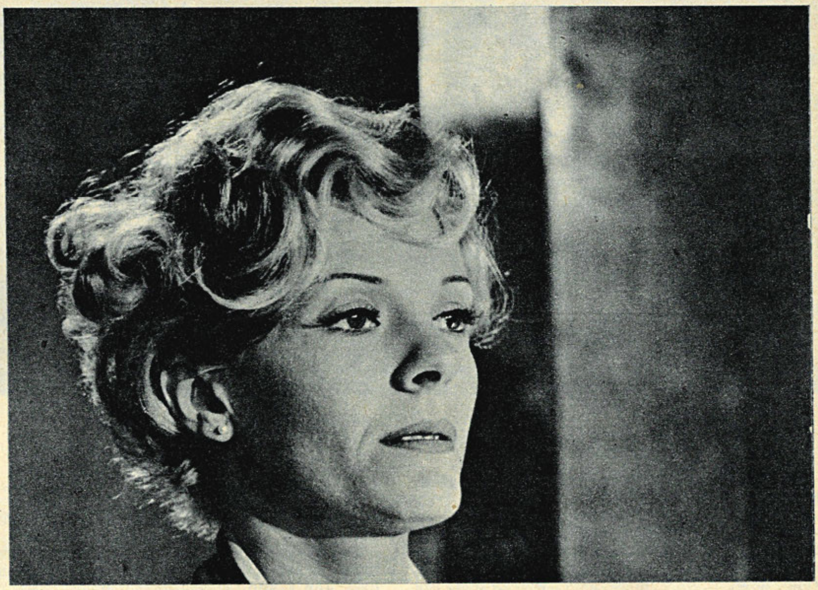
Autor „Viridiany" i „Mlecznej drogi" nie byłby sobą, gdyby zaprzestał porachunków z Kościołem. Sekwencję tę zaliczają krytycy do najbardziej zaskakujących w całym filmie. Oto wysoki rangą duchowny zgłasza się do właściciela niezbyt reprezentacyjnej posiadłości, aby objąć posadę ogrodnika. Zdumionemu pracodawcy dostojnik kościelny tłumaczy: *„Mój synu, nie wiesz nawet, jak bardzo zmienił się Kościół ostatnimi czasy!"*. Nie przeszkadza to jednak duchownemu strzelić do starca, któremu właśnie udzielił ostatnich namaszczeń. I znów Buñuel daje do zrozumienia, że jesteśmy tylko w świecie przywidzeń, koszmarów. Podobnie jest zresztą z epizodem, w którym reżyser dokonuje obrachunków z wojskiem.

*„Wiemy to już od dawna: oko Buñuela jest jak lupa; jego zdolność obserwacji godna jest entomologa* — pisze francuski krytyk Jean de Baroncelli. — *Kręgosłup »Dyskretnego uroku burżuazji« stanowi dokumentacja obyczajów, rytuałów, folkloru pewnego plemienia, mikrospołeczeństwa, przestudiowanego z iście flaubertowską wnikliwością"*.

Niejednego krytyka zastanawia, jak to się dzieje, że Buñuel, człowiek stary, głuchy, unikający życia towarzyskiego, może posiadać tak bogaty zapas wiedzy o ludziach i społeczeństwie; że tak wiele dostrzega, słyszy i rozumie; że potrafi wciąż zajmować wobec zjawisk współczesności postawę krytyczną, agresywną. Na pewno wiele zawdzięcza swemu najbliższemu współpracownikowi, scenarzyście Jean-Claude Carrière, ale reżyserski temperament i wyobraźnia Buñuela są nadal zdumiewające. Co więc dominuje — zmysł obserwacji czy poetycka fantazja? Nie wszyscy są co do tego zgodni.

*„Zabawy, których jesteśmy świadkami* — pisze Louis Chauvet w „Le Figaro" — *są raczej teoretyczne. Mają mało wspólnego z satyrą czy pamfletem. Znamy bardziej okrutnego Buñuela. Film, tak jak jest pomyślany, przekazuje nam raczej »dyskretny urok« surrealizmu i anarchii. Autor nigdy nie był tak dyskretny i to jest bez wątpienia prawdziwą niespodzianką w tym filmie"*.

Spośród znakomitej obsady aktorskiej (Stephane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel, Fernando Rey) wyróżnia się zdecydowanie Delphine Seyrig. W sposób pełen wdzięku i wyrafinowania potrafiła ucieleśnić ów „dyskretny urok" snobizmu i konformizmu, o którym mówi Buñuel.



*Urok snobizmu i konformizmu*
Delphine Seyrig

**Z. P.**

**„Le charme discret de la bourgeosie"**, film produkcji włosko-hiszpańsko-francuskiej, reż. Luis Buñuel

# głosy i głosy

### POTRZEBA KONTRASTÓW

Kinematografia zachodnioniemiecka, pomimo kłopotów, jakie sprawiała jej **„rozrywkowa elektronika"**, umiała do niedawna realizować program konkurujący skutecznie drogą kontrastu z tym co proponował ekran telewizyjny. Tak twierdzi Klaus Broichhausen w FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (nr 229 — **„Kinu brak kontrastów"**). Obecnie **„niełatwo przychodzi przemysłowi filmowemu z pozostałej mu jeszcze palety wykoncypować taką kontrastową mieszankę barw. Napięcie i wstrząsy nerwowe są dziś dostarczane do domu w dowolnych ilościach. Rozrywkowe filmy produkcji rodzimej ukazują się regularnie na szklanym ekranie. Dzięki zaś starym filmom krajowym i zagranicznym stacje telewizyjne mają zapewniony sukces u szerokiej publiczności. Zaangażowane filmy młodych filmowców zdobywają swoją krytyką społeczno-polityczną coraz więcej zwolenników w kinach specjalnych, ale nie mogą jeszcze liczyć na masowego widza"**.

Do niedawna telewizja zostawiała kinu **„lukę rynkową w dziedzinie uświadamiania seksualnego i prezentacji nagości"** — pisze Broichhausen. Tę lukę **„geszefciarze wypełnili po brzegi bez jakichkolwiek skrupułów"**. Dzisiaj seks nie jest już żadną gwarancją powodzenia. Zdaniem autora, filmowi pozostał tylko humor, ponieważ **„ekran telewizyjny niewiele daje okazji do śmiechu"**. Jednakże starania **„o konkurencyjne kontrasty w tej dziedzinie kończą się często reklamowym pustosłowiem i pospolitą szmirą. Zachodnioniemiecka branża filmowa dostarcza wprawdzie wiele filmików, lecz zbyt mało filmów"**.

W zakończeniu autor, pesymistycznie oceniający możliwości produkcyjne, przewiduje jednak dalszy rozwój wielkich sieci dystrybucyjnych, które skupiać będą lwią część inwestycji kinowych, aby **„lepsze programy wyświetlane były w bardziej komfortowych salach"**.

### ...I MINI-KINA

Tymczasem jednak w NRF doliczono się z górą pół setki kin, w których ilość miejsc nie sięga stu, a czasem i pięćdziesięciu. Powstały one w cieniu wielkich sieci kinowych, obok sal z najnowocześniejszym wyposażeniem — „opakowaniem" według branżowej nomenklatury — które pozwala widzom na palenie, picie, a nawet korzystanie z miejsc dwuosobowych dla kinomanów konsumujących sztukę filmową parami. Te, jak je nazwano, mini-kina cieszą się niezwykłym powodzeniem i mają widownie wyprzedane na wiele tygodni naprzód.

**„Wszystkie te punkty wyświetlania nowego typu** — pisze tygodnik DER SPIEGEL (nr 39/72 — **„Konkurencja dla kin-pałaców"**):

**— wyżej stawiają dobre filmy i nowoczesne projektory niż wszelkie przechwalone »opakowania«,**

**— prowadzone są przez fachowców dobrze orientujących się w sprawach filmu, albo zapewniają sobie fachowe doradztwo,**

**— oferują, zazwyczaj po jednolitych cenach wstępu, doskonałe zestawy repertuarowe (...),**

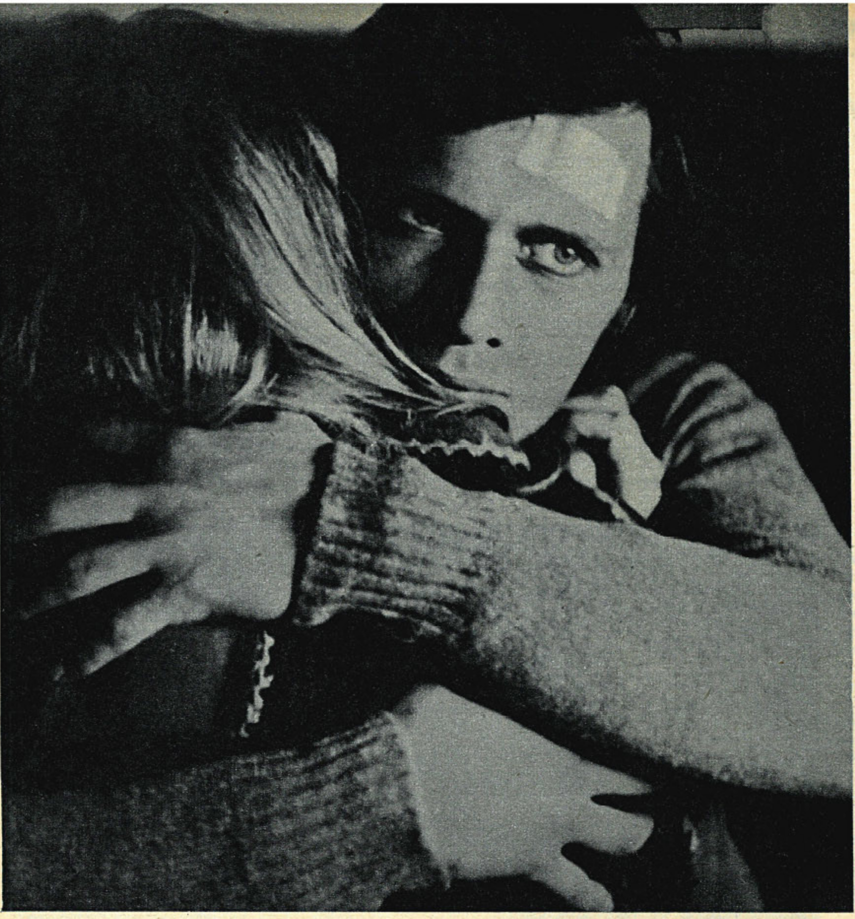
**— umieją przyciągnąć (nawet na filmy zagraniczne w oryginalnych wersjach) młodzież, która najczęściej chodzi do kin (...),**

**— informują swoją klientelę przy pomocy specjalnie drukowanych programów (kino hamburskie »Abaton« rozprowadza do 20.000 programów miesięcznie),**

**— zapraszają twórców filmowych na dyskusje i (niekiedy przy pomocy specjalnych kwestionariuszy) zbierają dane o upodobaniach i życzeniach publiczności"**.

Ta charakterystyka zachodnioniemieckich mini-kin zdumiewa podobieństwem do wytycznych, jakimi od dawna kierują się kina studyjne w wielu krajach, także i u nas. Rzadki to wypadek, że impreza czysto komercyjna wzoruje się na działalności kulturalno-społecznej. I robi na tym wcale niezły interes.

**KAPPA**



*Oryginalność czy konfekcja*
Barbara Sołtysik i Jan Englert

# KALKI

Idea młodego człowieka, który zastanawia się kim jest, a raczej kim mógłby być, gdyby tylko zechciał, gdyby zdobył się na minimalny wysiłek — świetnie trafiała przed paroma laty w upodobania literatów i filmowców oraz ich publiczności. Bohater, na którego rysopis składały się niby tylko pozerstwo i cynizm, kryjące w gruncie rzeczy bezradność, zagubienie, niedojrzałość i wrażliwość, został najpełniej i mistrzowsko sportretowany w filmach Jerzego Skolimowskiego, od debiutu tego reżysera poczynając, a na belgijskim „Starcie" i angielskim „Na samym dnie" kończąc.

Marek z „Poślizgu", filmu zrealizowanego przez Jana Łomnickiego, to wieczny student, zawsze bez pieniędzy, bez mieszkania, trochę hochsztapler i naciągacz. Ale jakże przy tym urokliwy, pełen fantazji w swych fanfaronadach. Jest całkowitą i niepodzielną własnością Skolimowskiego. Scenarzysta „Poślizgu" ulepił go właściwie z samych autocytatów: gorączkowej krzątaniny i samochodowych fascynacji, znanych z „Bariery" i „Startu", inicjacji w cudzą bezsensowną i niechcianą śmierć, jak w „Walkowerze" czy „Na samym dnie". *„Mały, opuszczony kotek, który wyobraża sobie, że świat jest spodeczkiem pełnym pachnącego mleczka"* — mówi o nim jeden z kolegów. Walka o dziewczynę, zamężną, zapracowaną pielęgniarkę pogotowia, to w istocie pretekst do popisania się przed nią, a może bardziej przed samym sobą, że pomysłowość, właściwy „patent" (nawet jeżeli jest nim zwykły szantaż), zdolne są rozwiązać wszelkie uczuciowe i materialne komplikacje, znaleźć w życiu stały punkt oparcia, stabilizację. Ich symbolem nie jest już lśniący Jaguar czy wyścigowy Porsche, lecz szablonowy Fiat 125P.

Tym wszystkim charakterystycznym motywom kina Skolimowskiego dał wytrawny dokumentalista, Jan Łomnicki, europejski polor, żywe tempo, barwę. Poprowadził zręcznie aktorów (Jan Englert, Barbara Sołtysik, Bronisław Pawlik), a kamera Zygmunta Samosiuka fotografowała ich w naturalnych wnętrzach i na autentycznych warszawskich ulicach, upiększonych i podretuszowanych tylko o tyle, o ile wymagają tego bywalcy eleganckich miejskich salonów.

Scenariusz „Poślizgu" powstał jednak przed paroma laty, niemal równocześnie z pomysłem realizacji belgijskiego „Startu". Od tego czasu Skolimowski wzbogacił i uzupełnił portret bohatera, zastanawiającego się nad tym, kim mógłby być i portret pokolenia, opanowanego przez podświadomą niechęć przed odpowiedzialnością i wejściem w dorosłe życie. Wydaje się, że dzisiaj chyba już nikt, poza jednym może Skolimowskim, nie jest w stanie dorzucić niczego nowego do owego rysopisu. W tej sytuacji Jan Łomnicki, mimo filmowej zręczności, znalazł się w trudnej sytuacji autorów tak zwanych kolekcji wiodących naszych domów mody. Stają oni nieustannie przed wyborem: oryginalność za wszelką cenę (to znaczy suknie z ludowych wstążek) czy podpatrywanie paryskich pokazów „haute couture". Ludowe wstążki już się opatrzyły, dobrze skrojona konfekcja, rezygnująca z ekstrawagancji — zawsze cieszy się powodzeniem. Wybieramy więc porządną konfekcję, wybaczając jej pewną standardowość.

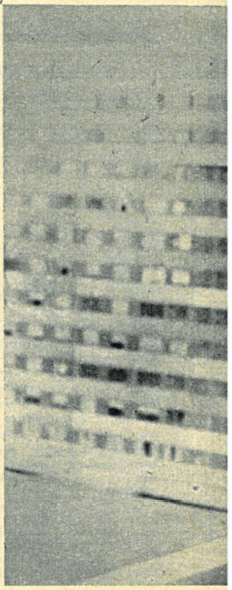
**MARIA OLEKSIEWICZ**

„Poślizg" (Polska), reż. Jan Łomnicki

# W DAWNYM STYLU

Bohaterkami tego filmu są dwie kobiety: staruszka, której syn wyjechał do Ameryki i został tam wziętym reżyserem filmowym, oraz młoda mężatka, której męża uwięziono w latach kultu jednostki. Syn i mąż są jedną i tą samą osobą: synowa okłamuje staruszkę, pragnąc oszczędzić jej śmiertelnego być może szoku i inscenizuje swoje kłamstwa z wielkim nakładem sił i środków. Sama pisze listy, które zaopatruje w amerykańskie znaczki i podsuwa współuczestniczącemu w zmowie listonoszowi; za ostatnie grosze utrzymuje cały dom i kupuje przesyłane rzekomo ze Stanów prezenty. Dzień po dniu odbywa się tu czuła komedia podstępów. Matka i żona kochające tego samego mężczyznę, przedłu-

**JERZY GÓRZAŃSKI**



*Kuchnia czy łóżko*
Marina Vlady

żają tę miłość — wzajemną miłością do siebie, stają się sobie wzajemnie niezbędne. Chronią się jak na wyspie, otoczone dochodzącymi z zewnątrz odgłosami twardego, bezwzględnego życia i trudnych historycznie czasów.

Jest to film, przy opisywaniu którego chciałoby się użyć takich określeń, jak „staroświecki", „niegdysiejszy", gdyby nie związany z tymi określeniami odcień pejoratywny. Ale przecież zarówno w filmie, jak i w literaturze, odwykliśmy już od tego rodzaju fabuł i nastrojów. „Miłość" Karoly Makka ma w sobie coś z opowiadań w dawnym stylu: fabuła o wyraźnie literackiej proweniencji, zresztą kiedyś już przez kogoś użyta; delikatność rysunku, chciałoby się powiedzieć: pastelowość, gdyby film nie był czarno-biały; spójność, jednorodność psychologiczna bohaterów, utrzymujących się od początku do końca w zakreślonych ramach charakterologicznych; szlachetność, prawość i subtelność uczuć — również trochę inne niż we współczesnych utworach i dzisiejszej wrażliwości; jakby łatwiejsze, pozbawione domieszki gorzkiej świadomości. Coś z nastroju nowelek Prusa, z Ferenca Molnara lub Amicisa — co proszę traktować nie jak zarzut, lecz konstatację. Bo przecież

**JACEK FUKSIEWICZ**

*Kłamstwo czy pocieszenie*
Lili Darvas i Mari Töröcsik

współczesna sceneria mogłaby być łatwo zastąpiona dawniejszą. Fakt, że mężczyzna jest uwięziony w okresie kultu jednostki, nie ma istotniejszego znaczenia. Proszę to zastąpić jakimś innym więzieniem, może niewolą na wojnie — nie zmieni się nic lub niewiele; w każdym razie nie ze szkodą dla filmu.

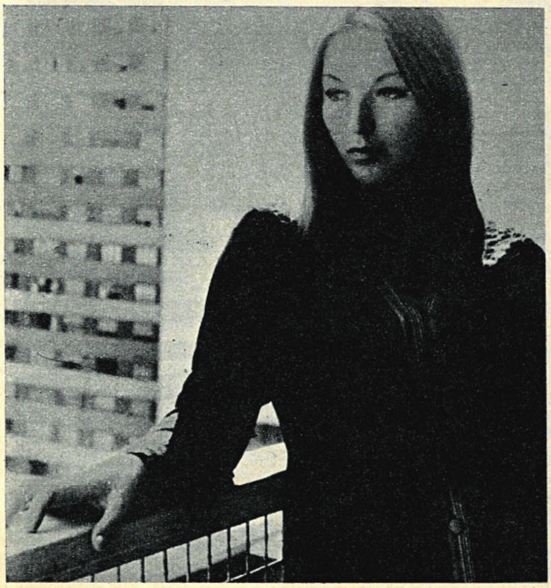
Istotną tkanką filmu jest bowiem uczucie, owa tytułowa miłość i jej różne formy, przejawy, odcienie. Jak w utworze muzycznym, motyw miłości pojawia się w różnych wariantach, jak w pryzmacie ulega rozszczepieniu na różne kształty. Nabiera dramatyzmu wraz z losami bohaterki represjonowanej za męża. Przejawia się w tragedii staruszki, pokonywanej przez chorobę i pragnącej wygrać wyścig z czasem, dożyć powrotu syna. Wzbogacony jest o nutę lirycznego komizmu, owej gry między synową a kapryśną staruszką. Wreszcie zamyka się triumfującym finałem, zwycięstwem miłości — wbrew czasowi i oddaleniu.

Makk odniósł sukces przede wszystkim dlatego, że potrafił opowiedzieć tę historię przyciszonym głosem, oszczędnie, niemal ascetycznie; że udało mu się uniknąć sentymentalizmu i czułostkowości. Ale także dlatego, że potrafił znaleźć tak doskonałe odtwórczynie głównych ról: Lili Darvas i Mari Töröcsik. Obie aktorki dały koncert gry, tworząc postacie bogate, złożone i pełne wewnętrznej prawdy. Dla nich samych warto już ten film zobaczyć.

„Miłość" należy polecić wszystkim, których bulwersuje drastyczność współczesnego kina, zarówno obyczajowa, jak psychologiczna i moralna, których dzisiejsze filmy wprawiają w stan niepokoju i podenerwowania. Znajdą oni w nim, jakże rzadko im teraz dostępne, pocieszenie.

„Miłość" (Węgry), reż. Karoly Makk

# Marina Vlady zwróciła głowę w lewo, ale to nieważne



O Godardzie napisano tak wiele, że trudno coś dodać do mieszanego chóru apologetów i zdecydowanych przeciwników twórcy „Made in USA". To, że jest anarchistą — niewątpliwie. To, że jest rewolucjonistą-lewakiem — zapewne. To, że ukazuje w przewrotny sposób „cywilizację tyłka" — bez dwóch zdań. Epatuje, burzy, kpi, ironizuje, komiksuje, socjologizuje, ankietuje, bawi się konwencjami, erotyką, polityką, powieścią, budownictwem mieszkaniowym, prostytucją, dobrobytem, gramatyką, amerykanizacją, problemem wolnego czasu, reklamą, filozofią, motoryzacją, opakowaniami, introspekcją, apokalipsą współczesnej wojny, ubóstwem duchowym zachodniego „kulturträgera", gnozą, aluzjami literackimi, cytatami z klasyków aglomeracji. I niestety — nudzi.

To wszystko można spotkać w jego filmie „Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej". Część tych zagadnień ilustruje kolorowymi obrazami, część wkłada w usta Marinie Vlady, która robi wszystko, żeby udowodnić widzowi, że doskonale rozumie, co mówi. Jest to najlepsza rola tej aktorki, odtwarzającej tutaj postać młodej mieszczki, dorabiającej sobie na boku nierządem i mającej w ogóle kłopoty ze światem.

Godardowi udało się szczęśliwie połączyć tak odmienne i nieprzystawalne organizmy współczesnego życia, jak kuchnia i łóżko. Z tym, że kuchnia go nie nudzi, zaś łóżko o tyle, o ile ma w nim coś do powiedzenia, a nie do użycia. Marina Vlady daje subtelnie do zrozumienia, podczas zmywania statków, że nie są jej obce tajniki gotowania, ale też gotując — cały czas ma przed oczami problemy własnej osobowości, uwikłanej w zgoła atrakcyjniejsze konteksty społeczne i moralne, nawet gdy są one umieszczone na wyższym piętrze abstrakcji. W łóżku zaś Marina Vlady, zawsze w sweterku, co daje dużo do myślenia o francuskich kobietach, czyta w towarzystwie męża. Mąż samochodziarz, krótkofalowiec i w ogóle ciekawy typ kawiarniany, także bez przerwy uprawia boks z super-ego. Bardzo udane małżeństwo pod tym względem.

W sumie film Godarda przypomina podręcznik do nauki języka, który ktoś czytającemu odwrócił do góry nogami. A czytający orientuje się zbyt późno, w związku z czym próbuje przez cały czas skupić uwagę na jednym: kiedy to się skończy i zacznie coś innego.

„Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej" (Francja), reż. Jean-Luc Godard

# POLSKI KONTESTATOR

## ROZMOWA Z JANEM ENGLERTEM

**Jan Englert, młody aktor teatralny (występuje w Warszawskim Teatrze Współczesnym) i telewizyjny (m.in. rola Zygmunta w serialu „Kolumbowie"), w ciągu ostatnich lat zdobył także popularność na dużym ekranie. Stworzył ciekawe kreacje w „Soli ziemi czarnej" i „Perle w koronie" Kazimierza Kutza, a ostatnio w nagrodzonym w Karlovych Varach „Poślizgu" w reż. Jana Łomnickiego.**

*— Pierwszy aplauz za rolę w „Poślizgu" zyskał pan na festiwalu w Karlovych Varach?*

— Napracowałem się nad nią solidnie, jak nigdy dotąd. Ta rola szczególnie mnie zobowiązywała ze względu na wieloletnią przyjaźń z reżyserem Janem Łomnickim, moim „odkrywcą" (po raz pierwszy zagrałem w jego filmie „Kontrybucja"). Nasze porozumienie jest obopólne i niemalże doskonałe. Łomnicki rozpoczyna współpracę z aktorem już od momentu powstawania scenopisu. Na tym właśnie etapie zaczęła się i moja praca nad rolą w „Poślizgu", moje pierwsze „poruszanie się" w postaci.

*— A współpraca z innymi reżyserami?*

— Nie pracowałem z wieloma. Role dające aktorowi większe możliwości grałem tylko w filmach trzech reżyserów: właśnie Łomnickiego oraz Janusza Morgensterna i Kazimierza Kutza. Są to trzy odmienne indywidualności; z każdym z nich pracuje się bardzo dobrze, z każdym na inny sposób. Kutz jest wielkim wizjonerem — w tym sensie, że przystępując do pracy nad filmem ma już ten film jakby „nakręcony w głowie" i właściwe kręcenie polega na realizacji tej wizji. Aktor z pełnym zaufaniem może oddać się w ręce Kutza, wykonywać jego polecenia, będąc pewnym, że to, co wykonuje — jest rozwiązaniem najwłaściwszym. Morgenstern natomiast wciąga aktora do współpracy, zmusza go do szukania coraz to nowych rozwiązań, pomysłów, do wzbogacania roli.

*— Powróćmy do „Poślizgu". Oglądając film na planie, a teraz w kinie, dostrzegłam „podpatrywanie", a częściowo i konstruowanie postaci przez operatora Zygmunta Samosiuka.*

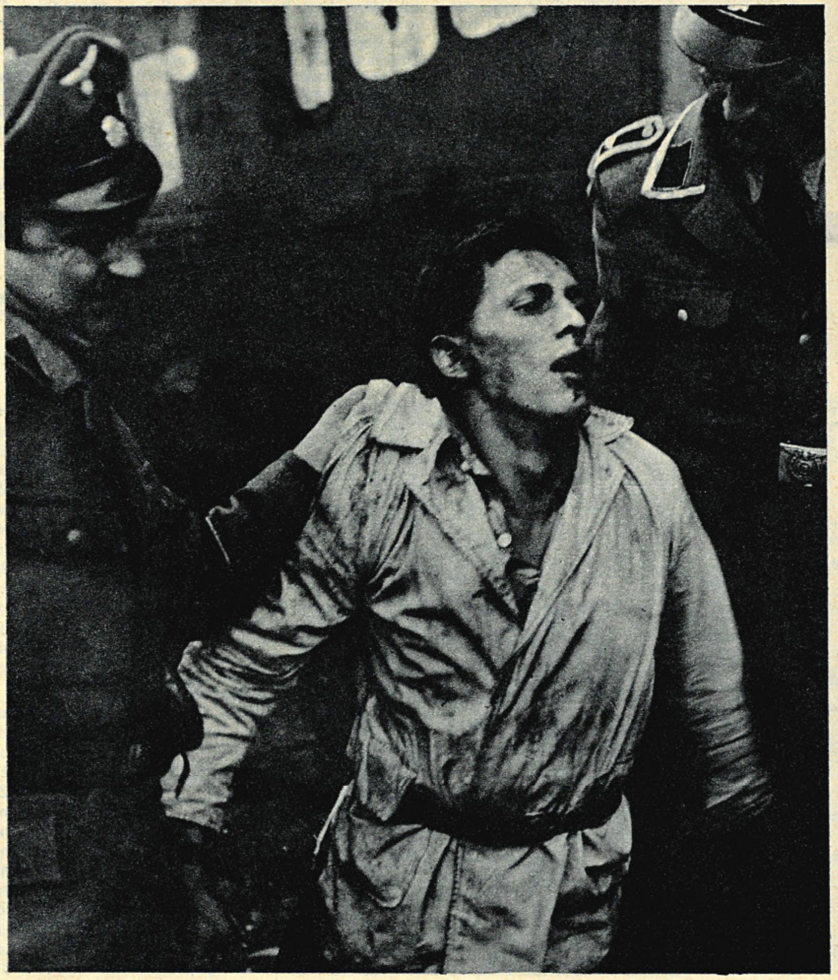
— Rzeczywiście tak było. Rzadko się zdarza, żeby kamera „podchodziła" do aktora. W naszym filmie przeważnie aktor wędruje za operatorem. Samosiuk postępuje odwrotnie. To pozwoliło mi w „Poślizgu" na pełną swobodę — w poruszaniu się, w podawaniu kwestii. Nie musiałem myśleć o znaczkach, które rysuje się zwykle na podłodze i które wytyczają „szlak" aktora na planie. Jeżeli w jakiejkolwiek scenie pragnąłem wyrazić jakiś stan gestem ręki — Samosiuk natychmiast to rozumiał, bez prośby z mojej strony.

*— Żeby pisać o aktorze, trzeba dokładnie poznać jego cechy. Obawiałabym się stwierdzenia, że bohater „Poślizgu" najlepiej przylega do pana osobowości. Bo równie dobrze przylega do pana rola Banka w „Makbecie" Ionesco.*

— Rola Banka absolutnie do mnie nie przylega. Ale to, co pani mówi, jest dużym komplementem. Dowodzi, iż udało mi się wcielić w postać. Grywam role różnorodne — wynika to z obaw, aby nie zostać „zaszufladkowanym" — nie zawsze odpowiadające mojej „prywatnej" naturze. Na przykład Leon w „Matce" Witkacego jest postacią absolutnie ode mnie odmienną.

Większość aktorów — a może i wszyscy — żyje z przeświadczeniem, że publiczności najbardziej podobają się role bohaterów pozytywnych. Mimo to staram się grać również postacie negatywne.

W „Kontrybucji" (z lewej) i w „Poślizgu" (z prawej)



*— Postać Marka w „Poślizgu" nie jest ani negatywna, ani pozytywna.*

— Zarówno reżyser, jak i ja, pragnęliśmy przedstawić Marka w ten sposób, aby nie dało się go łatwo zamknąć w określone ramki. Zresztą to samo dotyczy i filmu. Można go potraktować równie dobrze jako utwór psychologiczny, obyczajowy, sensacyjny czy melodramat. Odpowiedź na pytanie: kim jest Marek? — pozostawiamy widowni. Sądzę, że każdy powinien odebrać tę postać inaczej. Jeśli tak się stanie, będzie to oznaczało, że bohater nie jest „papierowy", że jest prawdziwy, jak w życiu.

*— Postać Marka w „Poślizgu" ma w sobie coś z Jamesa Deana, owego „buntownika bez powodu".*

— A według mnie jest to bohater z zupełnie innej epoki. Dużo późniejszej, choć również w pewnym sensie „buntownik bez powodu". Jednak sposób poruszania się Marka po świecie jest inny niż Deana. Człowiek, którego ukazywał aktor amerykański, był naprawdę nieszczęśliwy: na skutek ogromnej wrażliwości, atmosfery niezrozumienia wokół siebie; istotnie nie wiodło mu się w życiu. Marek zaś przeciwnie: jest szczęśliwy, lubiany, jest mu dobrze. Wmawia sobie tylko, że mu się w niczym nie wiedzie. Toż to rozpieszczony przez wszystkich wunderkind 72!

*— Czy dostrzega pan w postaci Marka odbicie jakiegoś szerszego zjawiska?*

— Wydaje mi się, że postawa Marka jest typowa dla pewnej sprawy odwiecznej: młodzieżowego buntu wobec otaczającego świata. Dla tej postawy wymyślono obecnie nową nazwę: kontestacja. Otóż polski kontestator Marek buntuje się, bo tak „wypada", bo tak mu jest wygodnie, ale jest to bunt bez programu, niezbyt wiadomo — przeciw czemu. Może przeciwko sobie?

*— Z czego wynika ta negacja norm?*

— Wydaje mi się, że w okresie młodzieńczym najsilniej odczuwa się jak słomiane są własne nogi. Kruchość, niepewność, która ustępuje dopiero wtedy, kiedy rozpoczyna się samodzielne życie, kiedy młody człowiek uniezależnia się od innych, od starszych. Większość ludzi w tym wieku wmawia w siebie nadzwyczajne zdolności; czując się jeszcze słabymi, instynktownie bronią się pozorami „genialności". I tak też czyni nasz bohater, tyle, że w sposób dość skrajny: zagubiony, niepewny, przy tym pełen młodzieńczej fantazji.

*— W jakim stopniu był pan zdolny utożsamić się ze swym bohaterem?*

— Marek przypomniał mi... mnie samego sprzed kilku lat: rozumiałem jego sposób bycia, jego reakcje. Może dzięki temu będzie mogło utożsamić się z Markiem wielu ludzi poniżej trzydziestki.

Rozmawiała:
**URSZULA BIEŁOUS**

# DUŻO FILMÓW O MORZU

**BOLESŁAW MICHAŁEK**

**Ta impreza liczy już kilka lat. Zorganizowana początkowo jako skromny przegląd, urosła wkrótce do rangi festiwalu. V Ogólnopolski Festiwal Krótkometrażowych Filmów Morskich odbył się na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie w dniach 28 września — 1 października. W konkursie zaprezentowano 37 filmów różnych wytwórni.**

Dla wielu było to zaskoczenie: powstaje w Polsce co roku kilkadziesiąt filmów mówiących o morzu i o ludziach morza. Nie wiem, czy to jest rezultatem Festiwalu Krótkometrażowych Filmów Morskich w Szczecinie, czy też powodem, dla którego ten festiwal powstał. Zresztą wszystko jedno, fakt jest godny uwagi.

W czasie tegorocznego przeglądu oglądaliśmy filmy o wszystkim: o stoczniach, rejsach, marynarzach, kapitanach (zwłaszcza o jednym: Danucie Walas-Kobylińskiej — film Marii Kwiatkowskiej w tonacji lirycznej i Wiktora Mellera w tonacji patetycznej), o połowach, portach, portowcach, o historii i geografii wybrzeża, o tradycjach i współczesności. Koło się zamknęło; obejrzeliśmy w Szczecinie całe morskie uniwersum we wszystkich jego przekrojach i wyglądach.

Były niespodzianki i rozczarowania. Niespodzianką pierwszą i najważniejszą była aktywność nadmorskich ośrodków telewizyjnych. Nie ma co prawda w ich filmach wielkiej dojrzałości warsztatowej, widać nieraz ślady roboty pośpiesznej, doraźnej, nieprzemyślanej (albo niedomyślanej) — a jednak jest w tych utworach pewna prostota tematów, bezpośredniość zapisu, przenikliwość spojrzenia — jak np. w nagrodzonym Grand Prix „Kapitanie »Poloneza«" Andrzeja Androchowicza. Najciekawszy był film „Ładunek pokładowy" Czesława Duraja, zrealizowany w Zakładzie Produkcji Filmów Telewizyjnych w Gdańsku. Ten rejs z dziwacznym ładunkiem bydła i świń, gdzieś między Bangkokiem a Hongkongiem, więcej, zabawniej i inteligentniej, mówi o pracy marynarzy, niż niejeden uroczysty utwór przemawiający mocnym, patetycznym głosem o trudzie naszych dzielnych pracowników morza. Świeżość spojrzenia, a przede wszystkim niebanalna prawda o pracy na statku w czasie dalekiego rejsu: pracy, która nie jest ani radosnym uniesieniem, ani straszliwą męką — tylko codziennym trudem. W innych kategoriach, i też dzięki telewizji, zwraca uwagę historyczny „Powrót majora" Stanisława Kostrzewy i Macieja Rączkowskiego, wyprodukowany w Zakładzie Produkcji Filmów Telewizyjnych w Warszawie. Chodzi o wspomnienie o Westerplatte i dowódcy — majorze Sucharskim. Jego szczątki spoczęły niedawno na miejscu dawnej walki. Jest to więc temat tzw. okolicznościowy, film, jak się zdaje, robiony pośpiesznie, trochę z byle czego (ale nie byle jak) — a jednak ma w sobie ogromny ładunek emocjonalny.

Tradycyjni producenci dokumentów, przede wszystkim Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie, przedstawili filmy, które — chociaż mniej bezpośrednie, bardziej wystudiowane — nie tracą jednak swoich wartości podstawowych. Myślę o „Balladzie o zamkniętym morzu" Andrzeja Brzozowskiego. Stanowi to fragment jego pięknego cyklu wietnamskiego; Brzozowski — chyba pierwszy filmowiec europejski — odkrywa w tym kaleczonym codziennie kraju autentyczną poezję. Myślę też o rzetelnej, bogatej w informacje i pasjonującej w swoich odkryciach archiwalnych „Gdyni" Sergiusza Sprudina. Po raz pierwszy bodaj pokazano historię Gdyni tak obiektywnie i w sposób tak świetnie udokumentowany. Trzeba też wymienić ciekawostkę — „Sceny z życia kapitana" Marii Kwiatkowskiej. Te sceny zobaczone są bystrym okiem i zmontowane lekką ręką. A wreszcie i „Uwolnienie" Andrzeja Szczygła, powstałe w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Film, jak się zdaje, wzbudził pewną konsternację: to studium abstrakcyjnych nieomal kształtów, kolorów i dźwięków, które są zapisem śmierci statku. Ale zawarte tu poszukiwanie urody, niezwykłości — wydaje mi się szczególnie ważne na szczecińskim przeglądzie. Dlaczego?

Otóż temat morski stał się bardzo popularny, trzeba będzie pomyśleć o festiwalu filmów lądowych (?), żeby i one miały jakąś szansę przy tej ogromnej ekspansywności morskiej. Tak, ale suma emocji, doświadczeń ludzkich, czy choćby prostych informacji, które te filmy niosą, jest nieproporcjonalnie mała.

V Festiwal ujawnił bowiem także znaczną monotonię i banalność ujęcia. Słyszymy ciągle to samo: jak daleki rejs — to zaraz tęsknota do swoich; jak okręty i ładunki — to cenne dewizy; jak morze — to romantyzm, i tak dalej. Zdarzyła się nawet na tym festiwalu rzecz niezwykła: jeden i ten sam typ ujęcia (sieć wyciągana z wody przez rufę wznosi się do góry, wysypują się z niej bajecznie kolorowe ryby) powtarzał się kilka razy.

Nawet mieszkając z dala od morza, mamy jednak wszyscy pewną sumę informacji, znamy stereotypy relacji o morzu i jego ludziach. Powtarzanie nikomu nie służy; chodzi raczej o to czy życie, zanotowane w filmie, te ogólniki uwierzytelnia czy obala. Ale to już wykracza poza przegląd szczeciński, zresztą i poza filmy o morzu. Chodzi w ogóle o film dokumentalny.

# Mówi

## Otakar Vavra

Jak już pisaliśmy, znany czeski reżyser Otakar Vavra realizuje dwuseryjny film „Dni zdrady" (zdjęcie 2) — o układzie w Monachium, kiedy państwa zachodnie skapitulowały przed Hitlerem i oddały w jego ręce Czechosłowację.

— *Sądzę* — mówi autor „Krakatitu" i „Milczącej barykady" — *że prawdę o Monachium, która jest największą tragedią mojego narodu, trzeba wyjawić do końca. Widzowie powinni wiedzieć, jakie są prawne przyczyny i skutki tego układu, co się wówczas naprawdę zdarzyło. Tych tragicznych czasów nie wolno zapomnieć. Monachium jest ciągle żywe, tym bardziej, że układ tam podpisany nie został do dziś unieważniony. Niebezpieczeństwo faszyzmu jest stale aktualne.*

*Wraz ze scenarzystą Milosem Faberą nie chcieliśmy niczego wymyślać; każdy fikcyjny epizod mógłby zabrzmieć fałszywie i nieprzekonywająco. Świadomie obraliśmy formę dokumentalną — chcemy ukazać dyplomatyczną grę, jaką prowadziły z nami mocarstwa, decydując o losach naszego narodu i naszej wolności. Zachodni mężowie stanu naiwnie wierzyli, że kompromis może zapobiec drugiej wojnie światowej.*

*Wszystkie wypowiedzi i sytuacje w filmie są autentyczne, nasza rola polegała jedynie na wybraniu najbardziej ważnych i charakterystycznych. Do wielu dokumentów, dotąd nieznanych, zdołaliśmy dotrzeć dopiero dziś, po trzydziestu kilku latach. Stenogramy i protokoły nie są tylko suchymi sprawozdaniami. Między wierszami można odczytać temperaturę dyskusji, sposób, w jaki każdy mówca reagował, jakie były jego rzeczywiste myśli. Mieliśmy możliwość zapoznać się z tajnymi dokumentami, które ministerstwo spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii udostępniło ostatnio opinii publicznej.*

*„Dni zdrady" nie są czymś wyjątkowym w mojej twórczości. Polityką i historią interesowałem się już dawniej. Nakręciłem trylogię z czasów husyckich, opowieść o roku 1848, a także historię praskiego powstania („Milcząca barykada"). Były to filmy o romantycznym zrywie, o potrzebie wolności i sprawiedliwości. Mój nowy utwór leży na linii tamtych zainteresowań, ale pokazuje krach pewnych ideałów, pewnego świata, który umarł bezpowrotnie w Monachium.*

# Premiery...

## „O Cerco"

Film „O Cerco" — debiut reżyserski Antonio da Cunha Tellesa — krytyka zachodnia określa jako **„nowe słowo uśpionej od lat kinematografii portugalskiej"**. Cunha Telles pokazuje z rzadką u debiutantów dojrzałością życie wielkiej kosmopolitycznej metropolii, Lizbony, w chwili, kiedy kończy się reżim Salazara, a struktura społeczno-ekonomiczna Portugalii, będąca karykaturą bogatych społeczeństw konsumpcyjnych na Zachodzie, zaczyna się rozpadać.

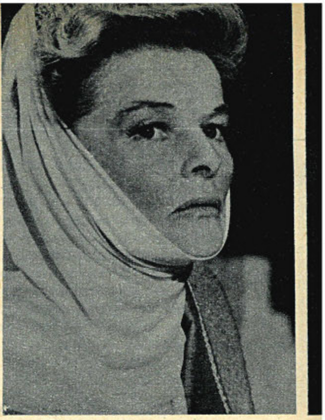
Bohaterka filmu, Marta (gra ją doskonale młoda aktorka Maria Cabral), pragnie „żyć własnym życiem" i **stopniowo zrywa wszelkie więzy** z burżuazyjnym środowiskiem. Przyjeżdża do stolicy z prowincji i zaczyna pracę jako stewardessa towarzystwa lotniczego. Wychodzi za mąż za bogatego maminsynka, niewydarzonego dramaturga, którego niepowodzenia twórcze czynią jeszcze **bardziej małostkowym**. Porzuca więc męża, choć jest to równoznaczne z utratą posady, bo w pruderyjnej Portugalii rozwódka nie może być stewardessą.

Próbuje zacząć nowe życie; odkrywa świat zakłamania, w końcu udaje się jej otrzymać posadę modelki w agencji reklamowej. Jej szefem jest doktor Alvès, jednym z kolegów — młody fotograf, Rui. Ale ani praca, ani romans z żonatym Amerykaninem czy fotografem Rui, nie dają jej satysfakcji. Jedynie związek z handlarzem whisky, Lopezem, ma w sobie coś z prawdziwego uczucia. Ale i on się kończy, kiedy Lopez zostaje pobity przez policję. Marta która poznała w ten sposób wszelkie formy prostytucji, wybierze — być może — tę najbardziej luksusową. Nie ma ani środków, ani odwagi, by zdobyć się na jakikolwiek bunt.

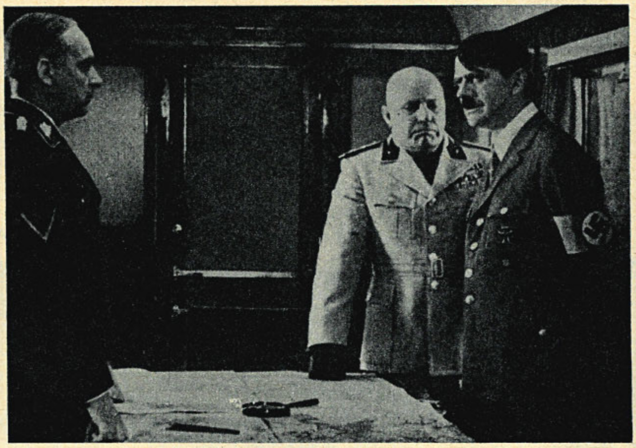
**„Ważny utwór odradzającej się kinematografii — tak określa film recenzent paryskiego dziennika „Le Monde". — »O Cerco« adresowane jest także do nas, widzów francuskich. Łączy nas z Portugalczykami katolickie wychowanie, dziedzictwo kultury łacińskiej. Ale mimo tego spadku jakże często stajemy bezbronni wobec świata ukształtowanego przez anglosaską moralność. Jego hasłem jest: sukces za wszelką cenę".**

## „Dolary"

Aby skutecznie okraść bank, najlepiej samemu zainstalować w pomieszczeniach bankowych system bezpieczeństwa. Udowadnia to Joe Collins (Warren Beatty — zdjęcie 3), Amerykanin pracujący w firmie, która instaluje najnowocześniejszy system sygnalizacji alarmowo-telewizyjnej w wielkim banku w Hamburgu. Joe wie, że w jednym z pomieszczeń, stanowiącym swoistą kasę panswej kochanki Dawn Divine (Goldie Hawn) Joe wznieca panikę w banku. Sam zaś zamyka się we wspomnianym pokoju-kasie. I kiedy pracownicy banku na próżno poszukują podłożonej rzekomo bomby, bohater opróżnia zawartość trzech skrzyń i umieszcza je w kufrze należącym do Dawn. Ucieczka z łupem nie okazuje się jednak tak prosta.



**3** *Długi staż*
Katharine Hepburn



**2** *Nieznane dokumenty*
„Dni zdrady"

cerną, znajdują się trzy skrzynie, a w nich — pieniądze zdeponowane przez ludzi parających się niezbyt czystymi interesami, w tym także handlem narkotykami. Z pomocą

„Dolary" to najnowszy film sześćdziesięcioletniego Richarda Brooksa, niegdyś reżysera zaangażowanego w problematykę społeczną współczesnej Ameryki. Krytyka zachodnia zarzuca mu, że jego ostatni film nie ma już nic z tego zaangażowania, jest swoistą antologią „czarnego" kina amerykańskiego lat pięćdziesiątych, pełną zapożyczeń z Dassina, Hustona i Kazana. Nikt jednak nie zaprzecza, że realizacja jest brawurowa. Wymienia się zwłaszcza sceny przygotowania do kradzieży i epizod w kasie pancernej, kiedy Joe — zaopatrzony w chronometr — ładuje łup, uciekając przed spojrzeniem zainstalowanej w banku kamery telewizyjnej, która co dwadzieścia sekund sprawdza stan bezpieczeństwa. Do świetnych technicznie scen należy także trwający trzy kwadranse pościg po ulicach Hamburga i w zasypanej śniegiem wsi.

**1** *Nowa wersja*
Claire Bloom
i Rod Steiger

# Kto, co, gdzie?

**RZYM. Luchino Visconti, po powrocie z kuracji w Szwajcarii, przebywa stale w swej willi, zamienionej na montażownię filmową, gdzie kończy pracę nad „Ludwikiem II".**

4 *Wielka kariera*
Akim Tamiroff (pierwszy z lewej)

**SORRENTO.** Tegoroczne Międzynarodowe Spotkanie Filmowe poświęcone zostało w całości kinematografii radzieckiej. W programie znalazły się m. in. filmy: „Poskromienie ognia", „Biały ptak z czarnym znamieniem", „Wujaszek Wania" i „Lenin w Polsce". Honorowymi gospodarzami imprezy byli Ira Fürstenberg i Siergiej Bondarczuk.

**HOLLYWOOD.** Kirk Douglas zaangażował do swego najnowszego filmu wielokrotnego mistrza olimpijskiego w pływaniu, Marka Spitza.

**LONDYN.** Obok „Nory" Ibsena, którą ma zrealizować Joseph Losey z Jane Fondą w roli tytułowej, powstaje jeszcze jedna wersja filmowa tej sztuki z udziałem Claire Bloom (zdjęcie 1). Reżyseruje Patrick Garland.

**DUBLIN.** John Huston zamierza przenieść na ekran nie wydaną jeszcze powieść „Katolicy" Briana Moore'a i zagrać także jedną z głównych ról.

**PARYŻ.** Henri Verneuil rozpoczął zdjęcia do filmu „Wąż w trawie", opartego na powieści Pierre Norda „Trzynaste samobójstwo". Do głównej roli reżyser zaangażował Henry Fondę, który zagra agenta wywiadu amerykańskiego.

**LONDYN.** Glenda Jackson kończy zdjęcia do swej pierwszej komedii filmowej „Dotknięcie klasy", w której partneruje jej George Segal. Kolejny film aktorki to „Spuścizna dla narodu", w którym odtwarza u boku Petera Fincha postać słynnej Lady Hamilton.

# Ciekawostki

## Wiek i staż

*Najdłuższym stażem zawodowym wśród aktorek filmowych legitymuje się Lillian Gish, która ma dziś 76 lat, a od 60 lat występuje w filmie. Na dalszych miejscach można wymienić Marlenę Dietrich (ma 68 lat i występuje na ekranie 50 lat) i Joan Crawford (60 lat, z czego 44 lata pracy aktorskiej). Jej partnerka z głośnego filmu Roberta Aldricha „Co się zdarzyło z Baby Jane?", Bette Davis, ma wprawdzie 64 lata, ale aktorką jest już od 42 lat. O rok krótszy staż aktorski ma (młodsza także o rok) Katharine Hepburn (zdjęcie 3).*

## Grzeczna powiastka

*Szekspirowska tragedia „Romeo i Julia" zostanie po raz dwudziesty trzeci przeniesiona na ekran. Pierwszej adaptacji w dziejach kina dokonał Georges Méliès jeszcze w roku 1901, ostatniej — Franco Zeffirelli w roku 1968. Autorem najnowszej wersji będzie angielski reżyser Bill Bain, który tytuł swego przyszłego filmu zaopatrzył satyrycznym podtytułem: „Grzeczna przypowieść o seksie, gwałcie, przekupstwie i zbrodni".*

# Kronika

## Zmarł Akim Tamiroff

W wieku 72 lat zmarł w Palm Springs (Kalifornia) Akim Tamiroff (zdjęcie 4), jeden z najpopularniejszych aktorów charakterystycznych amerykańskiego i europejskiego kina.

Urodzony w Baku, był wychowankiem Stanisławskiego i członkiem zespołu MChAT-u. W latach dwudziestych znalazł się w USA, gdzie kolejno należał do różnych trup teatralnych i występował w nocnych lokalach. Dopiero w roku 1934 udało mu się wystąpić na ekranie w filmie „Sadie McKee" reżyserii Clarence Browna. Od tego momentu datuje się jego wielka kariera, jako aktora charakterystycznego o niezwykłej, niepokojącej aparycji. Kręci po kilka filmów rocznie, odtwarzając głównie role egzotycznych „czarnych charakterów". Najbardziej znane to: „Życie bengalskiego lansjera", „Pokusa", „Generał umarł o świcie", „Pięć grobów na drodze do Kairu", „Komu bije dzwon", „Mr Arkadin", „Dotknięcie zła", „Anastazja", „Topkapi", „Alphaville", „Marco Polo" i „Hotel Paradiso".

Orson Welles twierdzi, że Tamiroff stworzył kreację swego życia jako Sancho Pansa w jego filmie „Don Kichot", który jednak nie ukazał się dotychczas na ekranach.

# Na planie

## Lenfilm

Reżyser Ilia Awerbach („Stopień, ryzyka") kończy pracę nad filmem „Monolog" według scenariusza Ewgienija Gabriłowicza. Bohater filmu, znany uczony, postanawia u schyłku życia zrewidować cały swój dotychczasowy dorobek i rozpocząć żmudne badania, o których marzył jeszcze w młodości. Wewnętrzna walka, jaką toczy uczony z samym sobą, chęć wyzbycia się narosłych latami przyzwyczajeń i nawyków myślowych — to, jak twierdzą autorzy, zasadniczy temat ich filmu, który pragną wyrazić w nieszablonowej formie dramaturgicznej.

Film Siergieja Mikaeliana „Arcymistrz" został dedykowany pamięci znanego radzieckiego szachisty Simagina. Prócz aktorów zawodowych — Ludmiły Kasatkiny, Andrieja Miagkowa i Jefima Kopielana, występują tu także autentyczni mistrzowie szachownicy: Michaił Tal i Wiktor Korcznoj. Zainteresowanie sportem szachowym, jakie wzbudził niedawny mecz o mistrzostwo świata w Reykjaviku, każe przypuszczać, że film Mikaeliana spotka się z żywą reakcją publiczności.

Interesująco zapowiada się pięcioczęściowy film telewizyjny (przygotowuje się także wersję kinową) „Przechadzka z diabłem", oparty na głośnej powieści Aleksieja Tołstoja „Wynalazek inżyniera Garina". Reżyser Leonid Kwinichidze i scenarzysta Siergiej Potiepałow pragną przydać tej archaicznej już nieco wizji cech współczesnych, eksponując zwłaszcza temat gwałtu, przemocy, które uosabia inżynier Garin. Wyrazicielem przeciwstawnych tendencji jest w filmie agent wydziału kryminalnego, Wasilij Szulga (gra go Aleksander Bielawski); jego działanie, zgodne z intencjami autorów, kładzie kres panowaniu przemocy, a jednocześnie nasyca obraz akcyjnością, niespodziewanymi i efektownymi pointami.

Tematykę sportową reprezentuje w bieżącej produkcji Lenfilmu „Start" w reżyserii Igora Maslennikowa. Jest to barwna, pełna napięcia opowieść o życiu kierowców wyścigowych, doświadczających podczas wielkiego międzynarodowego rajdu radości zwycięstw i goryczy porażek. W głównych rolach: Oleg Jankowski, Ewgienij Leonow, Armen Dzigarchanian, Gieorgij Burkow i Łarisa Łużina.

Dla zwolenników opowieści kryminalnych przeznaczony jest film „Karpuchin" w reżyserii Władimira Wengierowa („Pusty kurs"), według scenariusza Gieorgija Bakłanowa. Oficer śledczy Nikanow otrzymuje do rozwikłania ciekawą sprawę, w której bezspornym winowajcą wydaje się kierowca ciężarówki Karpuchin. Po jakimś czasie śledztwo przybiera niespodziewany obrót i wtedy okaże się, że młody oficer umiał wyłuskać z gąszczu faktów i sprzecznych często zeznań te elementy, które doprowadzają do zdemaskowania prawdziwych sprawców. W głównych rolach — Siergiej Danilin i Władimir Korzin.

Wśród wielu nowych pozycji realizowanych nad Newą warto jeszcze wspomnieć o filmie „Otwarta książka" w reżyserii Władimira Fietina (bohaterką jest młoda pracownica naukowa, którą gra Ludmiła Czursina) oraz o filmie muzycznym reżyserii Josifa Szapiro „Ostatnie dni Pompei", w którym grupa studentów szkoły teatralnej konkuruje podczas wakacyjnego tournée z trupą kiepskich amatorów, monopolizujących imprezy rozrywkowe w całej okolicy.

5 *Antologia „czarnego" kina*
Warren Beatty i Alexandra Stewart

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU O MAJORZE HUBALU

# OSTATNI ŻOŁNIERZ WRZEŚNIA

Ryszard Filipski jako major Hubal

W nocy z 29 na 30 kwietnia 1940 roku znaczne siły niemieckie otoczyły zagajnik w pobliżu wsi Anielin. Zatrzymał się tam oddział majora Hubala — człowieka, którego imię przez siedem miesięcy spędzało Niemcom sen z powiek. Strzały dosięgły dowódcę; rannego przywleczono potem na kożuchu na podwórze pobliskiej gajówki i tam dobito bagnetami, kiedy strzelał do fotografującego go niemieckiego oficera. Scena ta będzie ramą, w której reżyser Bohdan Poręba chce zamknąć swą opowieść o ostatnim żołnierzu Września. Film powstaje w zespole PANORAMA. Operatorem jest Tadeusz Wieżan, kierownictwo produkcji sprawuje Jerzy Nitecki.

Major Henryk Dobrzański-Hubal to postać znana i nie znana zarazem. Znana, bo spopularyzowana przez książkę Melchiora Wańkowicza „Hubalczycy", i nie znana, bo z powodu tej właśnie książki interpretowana zbyt jednostronnie. Reżyser filmu korzysta również z materiałów zebranych przez Marka Szymańskiego-Sępa, jednego z hubalczyków. Szymański jest także konsultantem historycznym.

Pytam reżysera Bohdana Porębę o powody zainteresowania Hubalem.

— *Wokół postaci Dobrzańskiego narosło wiele mitów, które chciałbym obalić. Działalność Hubala nie była ani rekompensatą za nieudaną karierę wojskową, ani junackim zrywem ku pokrzepieniu serc. To, co robił, daje się sensownie wytłumaczyć. Postępowanie majora dyktowała konkretna orientacja polityczna — wiara w wiosenną ofensywę aliantów. Dlatego Hubal przygotowywał się do wystąpienia na wiosnę; oddział mógł być wtedy szybko powiększony o ochotników. Gdyby alianci dotrzymali układów, przewidywania Hubala sprawdziłyby się. Jego tragedia — zderzenie subiektywnej racji z obiektywnym stanem rzeczy — to zarazem tragedia całego narodu, zawiedzionego w swych nadziejach.*

— Oskarżano Hubala o spowodowanie pacyfikacji niemieckich, skierowanych przeciw pomagającej mu ludności...

Reż. Bohdan Poręba (z lewej) i Stanisław Niwiński podczas narady na planie

— *Pacyfikacje dotknęły także wsie, przez które oddział nigdy nie przechodził. Ale Hubal nie mógł tego wiedzieć i obciążał się winą za te akcje. Wiedział, że śmierć się zbliża, nie zrobił jednak nic, by jej uniknąć. Do końca nie zdjął munduru.*

— Nie zrobił też tego wcześniej, nawet na wyraźny rozkaz podziemia.

— *Hubal był jednym z tych, którzy pragnęli zmyć z polskiego munduru hańbę Zaleszczyk. Gdy zaczynał walczyć, działał jeszcze generał Kleeberg; gdy ginął, polscy żołnierze toczyli bój pod Narvikiem. Działalność majora wypełnia tę lukę, jest wyrazem woli walki narodu, który nigdy nie podpisał aktu kapitulacji.*

— W dorobku kinematografii polskiej jest wiele filmów dotyczących ostatniej wojny. Jak widzi pan swój film na tym tle?

— *Miałby to być film nie wstydzący się naszej historii. Postać*

---

# LUIS BUÑUEL: —POZOSTAŁEM WIERNY BUNTOM MEJ MŁODOŚCI

**W związku z premierą filmu „Dyskretny urok burżuazji" (piszemy o nim na str. 3) Luis Buñuel udzielił prasie paryskiej licznych wywiadów. Zamieszczamy fragmenty.**

— „Dyskretny urok burżuazji" jest najbliższy „Aniołowi zagłady" — *mówi reżyser*. — Jacyś ludzie, mieszczuchy, schodzą się na kolację, ale kolacja się nie odbywa. Niemal identyczna sytuacja jest w „Aniele zagłady": kilka osób zgromadzonych w pokoju i — niemożność opuszczenia go. Ale dlaczego kolacja się nie odbywa, dlaczego nie można przekroczyć progu pokoju? Ja również zadawałem sobie później te pytania, szukałem odpowiedzi, wpadałem na różne rozwiązania. „Dyskretny urok burżuazji" to film, w którym pełno rzeczy wymyślonych, pełno zjaw — film irracjonalistyczny.

Kiedy zaciekawi mnie jakiś obraz, jakaś scena, zachowuję ją w pamięci, ale nie staram się jej analizować, nie zastanawiam się, czy powstała drogą skojarzeń czy emocji; czy wywodzi się ze snu czy wspomnień. My, surrealiści, zawsze ulegaliśmy władzy obrazów. Czymże był „Pies andaluzyjski" jeśli nie serią obrazów?

Droga, którą maszerują bohaterowie filmu stanowi właśnie jeden z tych obrazów. Pojawia się ona zresztą w filmie jako motyw przewodni. Początkowo sądziłem, że moi burżuje, kiedy wkroczą na nią po raz pierwszy, będą wypoczęci, uśmiechnięci; za drugim razem — znudzeni, a na końcu — zziajani, udręczeni. Później jednak doszedłem do wniosku, że należy pozostawić ten obraz taki, jaki pojawia się na początku, aby nie mówiono: oto koniec mieszczaństwa, oto społeczeństwo pozbawione celu.

Praca nad filmem trwała dwa i pół roku. Wraz z Jean-Claude Carrière napisałem scenariusz, nie biorąc ani grosza zaliczki. Bałem się napięcia nerwowego, które towarzyszy realizacji. Producent jednak nalegał, był u mnie pięć razy w Meksyku, dwa razy w Madrycie. Wreszcie zgodziłem się.

Dzisiaj mam satysfakcję, że odniosłem zwycięstwo nad własnym zmęczeniem. Ale byłbym także zadowolony, gdyby z tego projektu nic nie wyszło. Naprawdę, nie przywiązuję zbyt wielkiej wagi do tego, co robię. Chciałem już kilka razy porzucić film. Pragnąłem spokoju, chciałem bez szarpaniny przeżyć ostat-

*majora jest argumentem na korzyść walki, a nie przetrwania, jako najwyższej wartości. W ciągu siedmiu miesięcy Hubal przekształcił się z sanacyjnego oficera w organizatora ludowej partyzantki. Nie wątpił w to, że nowa Polska będzie inna, lepsza.*

*Film powstaje na taśmie barwnej, w trzech miejscach chciałbym jednak włączyć czarno-białe materiały dokumentalne przypominające, że film odtwarza wydarzenia historyczne; choć może owiane mgiełką legendy i traktowane nieco symbolicznie. Pragnąłbym też odwołać się do polskiej tradycji, rodzimego pejzażu.*

Postać Hubala odtwarza na ekranie Ryszard Filipski, role jego żołnierzy grają m. in.: Tadeusz Janczar, Stanisław Niwiński, Jan Stawarz, Bolesław Idziak, Jerzy Braszka, Henryk Giżycki, Wacław Ulewicz, Zygmunt Malanowicz i Krzysztof Chamiec. Jedyną kobietą w oddziale będzie Małgorzata Potocka. Niewielką rolę ppłk. Dąbrowskiego gra dyplomowany pułkownik kawalerii — jednocześnie konsultant filmu od spraw ułańskich — Michał Stempkowski.

Okres przygotowawczy filmu trwał długo, starannie zbierano dokumentację w miejscach pobytu oddziału, przygotowywano

Jan Stawarz i Stanisław Niwiński

mundury, broń i wiele drobiazgów niezbędnych przy filmie historycznym. Przed rozpoczęciem zdjęć aktorzy spędzili miesiąc w Bogusławicach, pilnie trenując jazdę konną pod okiem instruktora, Tomasza Biernawskiego.

Jedna z prób kolejnego ujęcia

Dyrektor bogusławickiego stada, Tadeusz Osadziński, został konsultantem od spraw jeździeckich. Wiadomo, ułani muszą dobrze jeździć konno.

*

Odwiedziliśmy ekipę w Żerominie, w dniu kręcenia niewielkiej sceny brania przewodnika w drodze na odsiecz walczącej Warszawie.

Tuż przy brzegu mokradeł stoi żółtawa chata pokryta słomianą strzechą. Rozpięte na ścianie sieci rybackie zdradzają zajęcia mieszkańców. Na jednej z dwu „grających" ścian — niewielkie okno; to przy nim zatrzymuje się wysłany po przewodnika ułan. Za chatą połyskuje w słońcu tafla wody. Na drugim brzegu nieruchoma, zielona ściana lasu. Na jej tle wyraźnie odcinają się żółknące brzozy o białych pniach. Za chwilę nadjadą stamtąd ułani.

Jeszcze tylko poprawa charakteryzacji — kilka garści cementu, imitującego kurz, na żołnierskie mundury i grzywy końskie — i można zaczynać. Szperacze zbliżają się do chaty. Jeden z nich (gra go Stanisław Niwiński) stuka energicznie w okno, w którym ukazuje się przerażona twarz kobiety. Na pytanie o męża odpowiada przecząco; syna też nie ma. — *Pal pan chałupę, zaraz się znajdzie!* — woła major. I rzeczywiście, gdy płomień ogarnia leżący obok stos chrustu, wybiega z chaty pośpiesznie ubierający się chłop. Ułani wrzucają go na konia, oddział może iść dalej.

Ta krótka scena wymaga jednak wielogodzinnej pracy. Złota jesień, potrzebna filmowcom przy kręceniu pierwszych scen, nie jest zbyt łaskawa. Krótkie „dziury" w chmurnym niebie trzeba maksymalnie wykorzystywać. A konie nie zawsze zachowują się zgodnie z życzeniami realizatorów: nie chcą wejść do wody albo zawracają w inną stronę. Wreszcie kolejna próba wypada pomyślnie, trzeba jednak zagrać to z ogniem. Straż pożarna czeka w pogotowiu. Bucha płomień, przestraszone konie cofają się gwałtownie, wychodzą z kadru. Strażacy gaszą, trzeba znów powtarzać.

W kolejnym ujęciu Niwiński, Stawarz i przewodnik jadą przez wodę w stronę przeprawiającego się w dali oddziału. Długi pas zielonych mundurów przesuwa się wzdłuż linii słońca, na tle złotawych brzóz. Spiesznie idą ku Warszawie. Tak zaczyna się droga Hubala, ostatniego żołnierza Września.

**ELŻBIETA SZTUKA-DOLIŃSKA**

**Zdjęcia: ROMAN SUMIK**

---

nie lata mego życia. Później jednak zaczynałem wątpić w słuszność tych decyzji, znów odnajdywałem w sobie — zdawałoby się bezpowrotnie utracone — umiłowanie mego zawodu.

Bohaterami filmu są znów mieszczanie, bo interesują mnie bardziej, niż np. środowisko proletariackie. Nie jestem intelektualistą, kieruję się raczej intuicją niż refleksją. Kiedy wyobraziłem sobie ludzi schodzących się na przyjęcie, zobaczyłem ich natychmiast jako mieszczuchów. Stąd tytuł filmu. Burżuazja posiada swoisty wdzięk i czar, ale przymiotnik „dyskretny" ma tutaj sens ironiczny. Tytuły są niemal jak obrazy. Dla surrealistów wymyślenie tytułu było już samo w sobie aktem twórczym, wieńczącym dzieło.

Motyw śmierci w moich filmach to rzecz instynktowna. W śmierci jest coś pociągającego i zarazem odstręczającego. Często o niej myślę. Religia była dla mnie sprawą niesłychanie ważną w dzieciństwie, ale kiedy miałem 15 lat utraciłem wiarę. Jeżeli dzisiaj powracam w mych filmach do tych spraw, to tylko dlatego, że nadal absorbują one świat. Ale problem Boga nie jest moją obsesją. Rozwiązałem go już dawno.

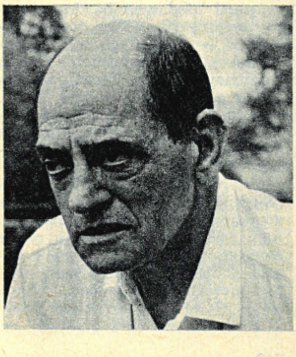
Boję się powracać do moich starych filmów. „Dyskretny urok burżuazji" widziałem raz tylko i to w gronie przyjaciół. Wolę, aby inni mówili o moich filmach.

Każdego wieczoru wracam do mego hotelu na Montparnasse, przygotowuję sobie coś do jedzenia i kładę się o w pół do dziewiątej. Staram się uciec od zgiełku i całkowicie wypocząć. Prowadzę życie mnicha. Miałem zresztą zamiar zrealizować film zatytułowany „Mnich", ale zastąpił mnie Ado Kyrou. Ja sam, jeśli nie mogę natychmiast nadać ekranowej formy własnym pomysłom, wolę już do nich nie powracać.

Pozostałem wierny wspomnieniom, buntom mojej młodości, ale dzisiaj w epoce ideowego zamętu, pozbyłem się złudzeń. Wydaje mi się, że eksplozja demograficzna jest źródłem wszystkich katastrof. Pasjonuje mnie ekologia, ale trudno byłoby mi odpowiedzieć, dokąd zmierza świat. Jedną z moich obsesji jest plaga motoryzacji, obawa przed tłumem. Często chciałbym się przemienić w Szymona Słupnika, uciec od tego wszystkiego.

Sądzę, że dzisiejsza młodzież przeżywa te same niepokoje, które były kiedyś moim udziałem. W maju 1968 roku paryska młodzież wyszła na ulice, wznosząc hasła w duchu surrealizmu. Kręciłem wówczas „Drogę mleczną". Chciałem porozmawiać z młodymi ludźmi, zapytać ich co myślą. Nie zrobiłem tego. Pozostałem biernym obserwatorem.

Chciałbym jeszcze zrobić film o problemach gnębiących współczesną ludzkość: niszczeniu naturalnego środowiska, przeludnieniu, nędzy i konsumpcji. Oczywiście dałbym mu formę fabularną. Nie sądzę, aby taki film, reżyserowany przeze mnie, był zbyt kosztowny. Mogę pracować w bardzo skromnych warunkach. Ten film zaczynałby się od następującej sceny: szosą kroczy ślepiec. Reszta wynikałaby stopniowo z tego obrazu.



# »Drugie« i »trzecie« kino w NRD

KORESPONDENCJA WŁASNA Z BERLINA

**Oblicze filmu w NRD określa ostatnio niemal wyłącznie najmłodsze pokolenie twórców, zwane „trzecim kinem". A co dzieje się z „drugim kinem" — pokoleniem niemieckich rówieśników Wajdy, Kutza, Hasa? Oto próba odpowiedzi.**

Oto ich nazwiska: Frank Beyer, Konrad Wolf, Frank Vogel, Heiner Carow, Ralf Kirsten. Czy w ogóle jeszcze żyją, czy pracują w kinematografii; a może poświęcili się telewizji? Zanim odpowiemy na te pytania, stwierdźmy jedno: o twórcach „drugiego" kina w NRD nic od dawna nie słychać.

Konrad Wolf, jeden z najbardziej znanych reprezentantów tego pokolenia, pracował przez wiele lat nad monumentalnym filmem „Goya". Poza tym piastuje zaszczytną godność prezydenta Niemieckiej Akademii Sztuki, stanowisko pochłaniające wiele czasu i energii. Niemniej Wolf pracuje od pewnego czasu, wspólnie z Wolfgangiem Kohlhaase — autorem „Miałem 19 lat" — nad scenariuszem filmu o tematyce współczesnej. I choć projekt ten nie przybrał jeszcze realnego kształtu, a premiera filmu „Goya" odbyła się dość dawno, dziwnym zrządzeniem losu w tym roku ukazały się na ekranach kin i telewizji w NRD dwa inne filmy Konrada Wolfa. Pierwszy z nich został zrealizowany w roku 1958, nosi tytuł „Poszukiwacz słońca", mówi zaś o radzieckoniemieckiej współpracy przy budowie kopalni uranu w latach tuż powojennych; ciekawe, że film ten jeszcze dziś ogląda się z zainteresowaniem. Drugi, „Mały książę" według książki Saint-Exupéry'ego, nakręcony w roku 1966 z przeznaczeniem dla TV, również nie znalazł swego czasu uznania, teraz jednak został wyświetlony na małych ekranach.

Frank Beyer, którego filmy „Pięć łusek" i „Nadzy wśród wilków" zyskały mu niegdyś rozgłos międzynarodowy, nie zrealizował od roku 1966 żadnego utworu fabularnego. W tym właśnie roku odbyła się premiera jego filmu „Ślad kamieni", ale po trzech dniach wyświetlania zdjęto go z ekranów. Beyer reżyserował później w teatrze, a od zeszłego roku pracuje w telewizji, dla której nakręcił niedawno bardzo ciekawy seryjny film „Zaciężni giermkowie" — o młodych żołnierzach niemieckich w ostatnich dniach minionej wojny. Teraz zresztą Beyer powrócił do ateliers DEFY, aby zagrać rolę angielskiego naukowca w filmie Kurta Maetziga „Głowa Janusa". Mamy więc debiut aktorski znanego reżysera.

Ostatni film Franka Vogla — „Siódmy rok miłości" (1969) spotkał się z przychylnymi ocenami, ale reżyser od tego czasu zamilkł, a i w najbliższej przyszłości nie należy się z jego strony niczego spodziewać. Natomiast Heiner Carow, który zrealizował w roku 1959 „Amigo" — jeden z bardziej udanych antyfaszystowskich filmów DEFY, zdołał w następnych latach ukończyć tylko jeden film — nieudaną, schematyczną „Karierę" o stosunkach politycznych w NRF. Dopiero ostatnio powrócił znowu na plan, gdzie pracuje nad filmem „Legenda o Paulu i Pauli", współczesną opowieścią miłosną. Trzeci film Carowa zapowiada się interesująco, tym bardziej, że autorem scenariusza jest jeden z najbardziej utalentowanych młodych scenarzystów, Ulrich Plenzdorf.

Z kolei Ralf Kirsten nakręcił swój ostatni znaczący film w roku 1965; „Stracony anioł", poświęcony końcowym latom życia wybitnego rzeźbiarza niemieckiego, Ernsta Barlacha, ukazał się na ekranach dopiero przed rokiem. W latach 1965—1972 próbował Kirsten swych sił w komedii historycznej i filmie współczesnym, pracował także dla TV. Ale większe nadzieje można chyba wiązać z realizowanym przez niego obecnie filmem „Diable eliksiry", opartym na romansie grozy E. T. A. Hoffmanna pod tym tytułem. Reżyser wkroczył tutaj na teren nie zdobyty dotąd przez naszą kinematografię: historyczny „horror". Film powstaje we współprodukcji z Czechosłowacją i biorą w nim również udział aktorzy czescy i polscy.

Wszystko wskazuje na to, że „drugie" kino NRD powróci znowu na ekrany. Silny kryzys, jaki przeżywała nasza kinematografia w połowie lat sześćdziesiątych — kiedy przerywano realizację wielu filmów, a inne, gotowe, nie były dopuszczane do rozpowszechniania — dotknął przede wszystkim twórców tego właśnie pokolenia. Trzeba było aż siedmiu lat, aby mogło ono odzyskać pełną równowagę.

Również Egon Günther, enfant terrible filmu NRD, którego nie można właściwie zaliczyć do żadnej generacji, nie uniknął skutków wspomnianego kryzysu; jego drugi film, zrealizowany w roku 1965, nie ujrzał światła dziennego. Jednak Günther szybciej doszedł do siebie, jego talent począł się rozwijać, zyskując mu dzisiaj miano jednego z naszych najlepszych reżyserów. Po nagrodzonym na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach filmie „Ten trzeci", zrealizował już następny — „Klucze", kręcony częściowo w Krakowie.

Natomiast nasze „trzecie" kino miewa się jak najlepiej i wykazuje dużą aktywność. Najmłodszym debiutantem jest tutaj Celino Bleiweiss, absolwent szkoły w Babelsbergu, reżyserujący jakiś czas w telewizji; jego pierwszy film jest oparty na niezmiernie popularnym w Niemczech opowiadaniu romantyka Josepha von Eichendorffa „Z życia nicponia". Rolę tytułową gra amerykański aktor i piosenkarz, Dean Reed. Poza tym występują aktorzy z NRF i Polski.

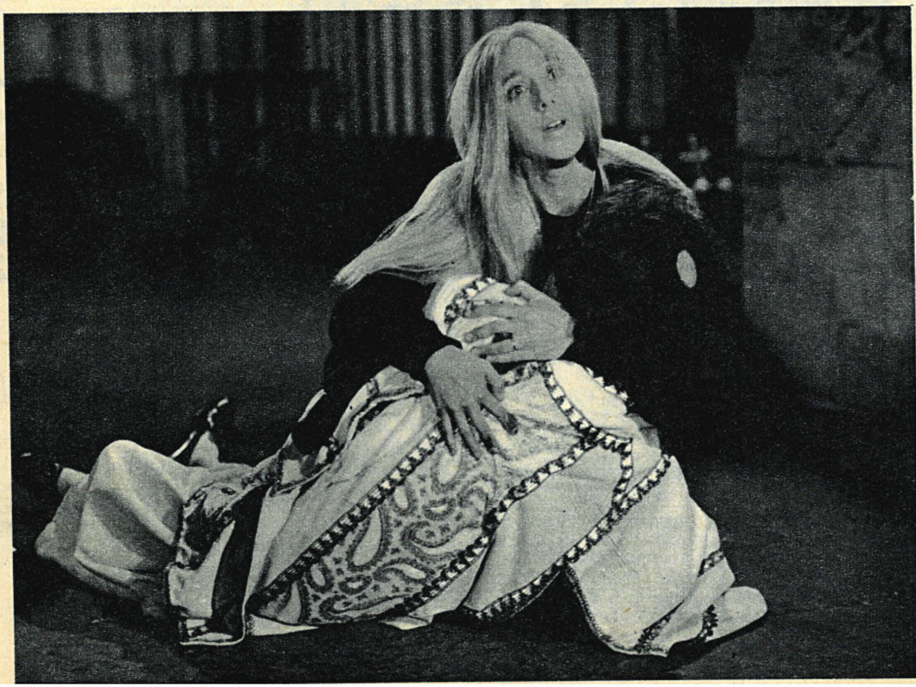
Jednym z najbardziej ustabilizowanych twórców „trzeciego" kina jest Rainer Simon. Jego debiutancki film „Jak wyjść za mąż za króla?" (1969) okazał się uroczą, pełną fantazji baśnią dla dzieci i dorosłych. W zeszłym roku powstał kolejny film Simona, „Mężczyźni bez bród", oryginalna próba powiedzenia czegoś nowego o środowisku szkolnym małego miasta. Najnowszy utwór tego reżysera, „Sześciu wędruje przez świat" według bajki braci Grimm, to nawiązująca klimatem do debiutu, pełna wigoru, pulsująca wyobraźnią opowieść o sześciu obieżyświatach, którzy zawojowali całe królestwo. Główną rolę ubogiego żołnierza gra w tym filmie czeski reżyser i aktor, Jiři Menzel. Simon przygotowuje się teraz do realizacji wielkiego, dwuczęściowego filmu na taśmie 70 mm, opartego na przygodach Tilla Eulenspiegla.

Drugi, obok Simona, najbardziej czynny reżyser tego pokolenia, Siegfrid Kühn, jest absolwentem moskiewskiego WGIK-u. Po swoim debiucie „W polu napięcia" (1971), zimnej, bezosobowej historyjce o tematyce przemysłowej, Kühn nakręcił film zupełnie odmienny w swym klimacie: poetycką opowieść miłosną „Czas bocianów". Ostatnio ukończył kolejny utwór, zatytułowany „Drugie życie Friedricha Wilhelma Georga Platowa". Bohater filmu, stary dróżnik kolejowy, traci pracę, gdyż jego czynności wykonuje teraz automat; postanawia więc zdobyć nowe kwalifikacje i zapisuje się do szkoły pod imieniem swego syna. Ta naprawdę zabawna komedia jest jakby syntezą poprzednich utworów Kühna. Młody reżyser okazał się jedną z ciekawszych indywidualności naszego „trzeciego" kina. Niemałą zasługę należy także przypisać scenarzyście „Drugiego życia", Helmutowi Baierlowi, uczniowi Brechta i współpracownikowi Berliner Ensemble.

Tak przedstawia się aktualny obraz kinematografii NRD, określany głównie przez najmłodsze pokolenie realizatorskie. Ale jak widać, i starsi nie zasypiają gruszek w popiele i jestem przekonany, że wkrótce usłyszymy o nich więcej i lepiej.

MICHAEL HANISCH

*Poetycka przygoda*
„Diable eliksiry" — Maja Komorowska



*Przygoda rewolucyjna*

„Czerwone diablęta" (Gruzińska SRR — 1923)

**Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".**

# PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Rok 1922. Minęło trzy lata od podpisania przez Lenina historycznego dekretu o nacjonalizacji przemysłu filmowego i fotograficznego w Federacji Rosyjskiej. Władza radziecka, doceniając wielkie znaczenie kina jako środka propagandy i wychowania mas, wszelkimi siłami popiera produkcję i rozpowszechnianie wartościowych filmów, głównie dokumentalnych. Film jest już cenionym narzędziem oświaty w Armii Czerwonej, organizacjach partyjnych i społecznych, w zakładach pracy. Setki kin objazdowych oraz tzw. agitacyjne pociągi i statki docierają do najdalszych zakątków kraju. Ale zrozumienie olbrzymiej roli kina w nowym ustroju nie idzie jeszcze w parze z należytą organizacją i wykorzystaniem możliwości przemysłu filmowego. Produkcja i rozpowszechnianie filmów fabularnych są jeszcze ciągle terenem poczynań nieskoordynowanych i niekontrolowanych przez państwo.

Na X Wszechrosyjskim Zjeździe Rad w grudniu 1922 roku ówczesny komisarz oświaty, Anatolij Łuczanarski, samokrytycznie przedstawia sytuację w podległej jego resortowi dziedzinie kinematografii. Jednocześnie Lenin w dyrektywach i rozmowach wielokrotnie zwraca uwagę na konieczność uporządkowania gospodarki filmowej. Jego wskazania znajdują wreszcie odzwierciedlenie w dekrecie Rady Komisarzy Ludowych z dnia 19 grudnia 1922 roku — o utworzeniu Centralnego Państwowego Przedsiębiorstwa Foto-Filmowego, zwanego w skrócie Goskinem. Dekret ten dzieli tylko dziesięć dni od pamiętnej daty 30 grudnia 1922 — proklamowania Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, jednoczącego Federację Rosyjską, Republiki Ukraińską i Białoruską oraz Federację Zakaukaską, obejmującą Gruzję, Azerbejdżan i Armenię.

Jak przedstawiały się w tym czasie sprawy kina w nowych republikach radzieckich? W rezultacie zniszczeń spowodowanych przez wojnę światową, interwencję i wojnę domową — ilość kin, w porównaniu z okresem przedrewolucyjnym, zmniejszyła się o połowę. Tak było np. na Ukrainie, ale w całym Turkiestanie z 54 kin ocalało tylko 16, z tym, że regularnie wyświetlano filmy zaledwie w czterech salach (według danych z roku 1925). A jednak nawet w obliczu takiej ruiny, zacofania i dezorganizacji — w tych właśnie krajach rodzi się i rozwija autentyczna sztuka filmowa, odznaczająca się już wtedy własną specyfiką narodową. Jest to jedno z tych zadziwiających zjawisk, których jeszcze nie objaśnili do końca radzieccy historycy i socjolodzy kina. Oczywiste jest tylko, że materialne podstawy i ideowy kierunek zapewnił każdej z narodowych kinematografii nowy ustrój, nowa władza, która nie szczędziła środków, traktując jak najdosłowniej Leninowską formułę o kinie, jako „najważniejszej" ze sztuk.

Tempo rozwoju regionalnych kinematografii było w dużym stopniu uzależnione nie tylko od tradycji kulturowych danej republiki, ale i od aktualnej żywotności narodowej kultury, przede wszystkim teatru, literatury i plastyki. Stosunkowo proste były więc twórcze problemy kinematografii ukraińskiej czy gruzińskiej. Ośrodki produkcyjne tych republik wymagały raczej pomocy techniczno-materiałowej i organizacyjnej niż artystycznej. Wystarczyły bliższe kontakty z aktualnymi osiągnięciami światowego kina, by rodzima sztuka filmowa poczęła objawiać się w całym bogactwie narodowych barw, kształtów, temperamentu.

Podobne uwarunkowania kulturowe w Armenii czy Białorusi dały jednak w tym samym okresie znacznie słabsze rezultaty. Opóźnienie narodzin i przytłumienie rozwoju twórczości filmowej wynikało m. in. z geopolitycznego położenia tych republik w okresie przedrewolucyjnym, ich szczególnej sytuacji jako rejonów przygranicznych w latach konfliktów zbrojnych.

*„Znacznie bardziej skomplikowany był proces tworzenia się kinematografii w Azerbejdżanie* — czytamy w nowo wydanej »Historii filmu radzieckiego« — *gdzie zawodowy teatr i literatura powstały na krótko przed rewolucją. Jeszcze większe trudności trzeba było przezwyciężyć w Uzbekistanie, gdzie rodzima kinematografia powstała jednocześnie z teatrem i nową radziecką dojrzałą literaturą"*. Dodajmy, że jeżeli możemy dziś mówić także o osiągnięciach kina tadżyckiego, to głównie dzięki temu, że czerpie ono śmiało z własnych tradycji kulturalnych, związanych z literaturą perską i sięgających początków naszego tysiąclecia.

Rozwój kinematografii narodów ZSRR nie przebiegał więc ani równomiernie, ani bezkonfliktowo. Okres, w którym próbowano dogmatycznie stosować pewne zasady estetyki, nie sprzyjał różnorodności tematycznej i formowaniu się oryginalnych stylów narodowych. Przezwyciężenie swoistego uniformizmu zapoczątkował w połowie lat pięćdziesiątych nowy jakościowo etap rozwoju sztuki filmowej w poszczególnych republikach. Na filmowej mapie świata pojawiły się nagle i zaskoczyły wszystkich dojrzałymi utworami nie znane dotychczas kinematografie Kirgizji czy Mołdawii.

„Historia filmu radzieckiego" podkreśla, że *„trzeba pamiętać także o tym wpływie, który wywarli najwięksi mistrzowie rosyjskiego kina radzieckiego na twórcze poszukiwania wszystkich radzieckich filmowców, a także o wzajemnym oddziaływaniu narodowych kinematografii, o swoistym procesie »sprzężenia zwrotnego«. Bo jeżeli powiemy, że poszukiwania rosyjskich filmowców, Eisensteina i Pudowkina, były w jakiejś mierze zapowiedzią pierwszych filmów Ukraińca Dowżenki i Gruzina Szengelaji, to z kolei osiągnięcia Dowżenki i Szengelaji wywarły olbrzymi wpływ na całe kino radzieckie, w tym także rosyjskie"*.

To wzajemne twórcze oddziaływanie narodowych kinematografii ZSRR stanowi motyw przewodni wszystkich etapów półwiekowej historii kina radzieckiego. Postaramy się je, w wielkim skrócie, prześledzić w cyklu szkiców, które ukażą się na tych łamach.

**Z. P.**

**● DRUGA STRONA EGZYSTENCJI ● CZŁOWIECZEŃSTWO OD WEWNĄTRZ ● DOKUMENTALIZM KRUCZKOWSKIEGO ●**

*PONIEDZIAŁEK*

*Sporo premier telewizyjnych i filmowych, sporo lektur po wakacjach. Oglądałem w „Skarpie", już po raz drugi, „Ocalenie" Żebrowskiego. Robi wciąż wrażenie i, jak zwykle, refleksyjne utwory, za drugim razem daje się lepiej ocenić. Nie widzę waty w tym filmie, co mu zarzucano, ani łatwizn. A jeżeli, to jest to wata pozorna i pozorne łatwizny. W kinie nie pisze się rozpraw filozoficznych. W kinie, nawet w „rozprawach", trzeba używać środków dość jaskrawych, więc łatwych — taka jest natura kina — i wata jest czasem niezbędna, jeżeli się np. mają tym mocniej uwypuklić dramatyczne momenty. Porównywano „Ocalenie" z „Czarodziejską górą" Manna, na niekorzyść oczywiście „Ocalenia". Ależ takich porównań czynić nie należy! Poza tym Żebrowski tylko pozornie rzecz spłyca każąc bohaterowi (to wytykano) szukać poczciwej solidarności z ludźmi pod wpływem cierpienia, bo ważniejsze jest w filmie rozszerzenie się gwałtowne widnokręgu człowieka i — jak w wypadku właśnie Hansa Castorpa u Manna — zajrzenie na drugą stronę egzystencji. W każdym razie to pierwszy od dłuższego czasu inteligentny film polski.*

*WTOREK*

*Dwie emisje telewizyjne oparte na utworach Leona Kruczkowskiego: powtórzenie „Śmierci gubernatora" w reżyserii Adama Hanuszkiewicza i premiera „Kordiana i chama" (adaptacja Stanisława Stampfla, reżyseria Jana Bratkowskiego).*

*„Śmierć gubernatora" widziałem kiedyś na scenie Teatru Polskiego, spektakl Hanuszkiewicza jest nieporównanie znakomitszy. W teatrze było to stereotypowe przedstawienie, na ekranie telewizyjnym rzecz nie przypomina wcale teatru. Reżyser wybrał do roli głównej Jana Kreczmara, aktora, który szczególnie do tego typu spektaklu się nadawał. Kreczmar umiał bezbłędnie rezygnować z tradycyjnej retoryki teatru (także w teatrze). Wystarczyło obserwować jego „mikrogrę" w „Szyfrach" Hasa czy zwłaszcza w „Życiu rodzinnym" Zanussiego.*

*Hanuszkiewicz poprowadził „Śmierć gubernatora" w bliskich planach, dając dialogowi — jak w słuchowisku — rolę niemal wiodącą. Obraz natomiast wypełnił, przepełnił, nasycił postacią, którą grał właśnie Kreczmar. Wypadło to niby wielki monolog złożony ze słów, powiększonej jak pod szkłem powiększającym mimiki, dramatycznej intonacji. Nie chodziło już o żadnego tyrana, który boi się śmierci, ale o pokazane od wewnątrz człowieczeństwo.*

*Odwrotnie niż u Hanuszkiewicza rzecz wyglądała w „Kordianie i chamie" Bratkowskiego. Reżyser (w czym mu zresztą walnie pomógł adaptator) wydobył z powieści wszystko, co stało się dziś stereotypowe, a co było ostrzem publicystycznym aktualnym w dobie jej powstania. Ukazał więc krzywdę chłopską i egoizm „panów". Ale w dzisiejszej zmienionej perspektywie już nie o bezpośrednią walkę polityczną, którą pisarz w latach trzydziestych prowadził, nam w powieści chodzi, lecz o historiozoficzne spojrzenie pisarza i o naszą, szerszą niż wtedy i spokojniejszą analizę czasów np. romantyzmu. Przydałaby się więc nie wierność literze powieści, ale temu, co jest jej istotą. A istotą jest próba powiązania i sprowadzenia do rzeczywistości historycznej dwóch tradycji poezji, które tak głęboko tkwią w polskiej świadomości narodowej: tradycji szlacheckiej i chłopskiej. Powieść Kruczkowskiego zawiera cechę wybitną, nie docenianą ani przez przedwojenną, zaperzoną krytykę, ani przez dzisiejszą, w tych sprawach akademicką. Cechą ową jest dokumentalizm powieści, lecz dokumentalizm znacznie bogatszy, niż to nawet Kruczkowski zaznaczył we wstępie. Powieść jest oparta na autentycznym pamiętniku chłopskim z pierwszej połowy XIX wieku i na „Opowiadaniach kapitana Patelskiego", pamiętniku szlachcica, byłego ucznia Szkoły Podchorążych i belwederczyka. To jedno. Ale również w formie dokumentów wykorzystuje Kruczkowski „Kordiana" Słowackiego i wczesną romantyczną lirykę Mickiewicza, konfrontując te dzieła nie tylko z ówczesną rzeczywistością, ale też z bardziej od nich mroczną naszą późniejszą literaturą, z motywami „Popiołów" Żeromskiego, echami „Nocy listopadowej" Wyspiańskiego, może nawet „Wesela". W powieści tej — słowem — tkwi znakomity materiał do genealogii historycznej naszej ideologii współczesnej zarówno w planie faktów dziejowych, jak faktów kulturowych i artystycznych, rzadko bowiem tamte odmienne tradycje klasowe tak się skrzyżowały w jednym dziele i zostały tak dobitnie pokazane w ich wzajemnych uwarunkowaniach i walce.*

*Pisałem kiedyś, że widziałbym adaptację filmową „Kordiana i chama" jako sposób dzisiejszego krytycznego odczytania powieści. Ale może potrafiłby to zrobić Hanuszkiewicz w telewizji, gdzie łatwiej odbeletryzować powieść, przywrócić dziełu ową dokumentalną stronę, odsłonić tę stronę.*

**ALEKSANDER JACKIEWICZ**

*„BOLESŁAW ŚMIAŁY" (Polska). Suma dobrych chęci, ciekawych zamysłów, artystycznych indywidualności — nie dała spodziewanego efektu. Zabrakło dramatu władcy, który stanął w obliczu zupełnej klęski.*

*„WALERIA I TYDZIEŃ CUDÓW" (Czechosłowacja). Atmosfera na wskroś oryginalnej Nezvalowskiej poezji, duch wyzwolonej, nieokiełznanej fantazji.*

*„SZKLANA KULA" (Polska). Autorzy, portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania ich wyniknie jakaś prawda ogólniejsza.*

*„DZIKIE DZIECKO" (Francja). Powrót do pierwotnych źródeł inspiracji Truffauta. Kolejny film o niedoskonałym opanowaniu przez ludzi technik porozumienia się.*

## Nasi recenzenci pisali...

*„ZDRADZIECKIE GRY MIŁOSNE" (Czechosłowacja). Przykład niszczycielskiego postępowania wobec wielkich dzieł literackich, udokumentowany na przykładzie adaptacji noweli z „Dekamerona" Boccaccia i „Heptamerona" Małgorzaty Nawarskiej.*

*„KAJDANKI" (Jugosławia). Wokół filmu rozgorzała w Jugosławii dyskusja; ale niezależnie od niej — jest to dzieło niemal doskonałe.*

*„LAMPY NAFTOWE" (Czechosłowacja). Z melodramatycznej opowieści — przejmujący dramat o rezygnacji i walce.*

*„OCALENIE" (Polska). Przypomina o sprawie podstawowej, przywołuje pytania elementarne, ukazuje to w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsająco konkretny, pełen umiaru.*

●

## Panie Redaktorze!

**Po raz pierwszy zdarza mi się, że chcę podzielić się uwagami na temat filmu i recenzji. Dotychczas wymieniałem spostrzeżenia jedynie w gronie kolegów. Chodzi mi o „Love Story" i recenzję zatytułowaną „Nie wstydź się łez..."**

**Film nie wycisnął mi łez z oczu, ani nie zmusił do myślenia o ludziach, świecie czy nawet sobie. W oczach autorki recenzji jestem zapewne człowiekiem bez serca, nie mającym pojęcia o miłości. Może tak jest naprawdę, ale czy to najważniejsze? Nie zgadzam się z treścią „Nie wstydź się łez..." Czy o magię trudniej niż o sztukę? Na pewno nie. Według mnie magię można znaleźć wszędzie, trzeba tylko mieć trochę wyobraźni, nie traktować życia konsumpcyjnie.**

**Pani redaktor pisze: „Oszczędzono im oglądania, jak uczucia powoli umierają, zabijane przez czas". Co to za uczucia, które umierają? Czy miłość matki do syna ginie wraz z czasem? Czy uczucie do kochającej osoby umiera? Odpowiedź jest jedna: nie! Jeżeli umiera, to z winy słabej jednostki, która nie zna sensu słowa: miłość. Pani redaktor może powiedzieć, że nie znam życia, ale czy to będzie prawda?**

**KRZYSZTOF KOWAŃSKI**
**Poznań**

★

**Nareszcie znalazł się ktoś, kto nieszablonowo spojrzał na ten film. Chodzi mi o „Love Story" i recenzję p. Bożeny Janickiej w jednym z ostatnich numerów FILMU. Przeważnie czytało się: melodramat, wyciskacz łez itp. Poszedłem, obejrzałem i twierdzę, że to po prostu dobry, współczesny dramat.**

**Należę do ludzi, którzy chodzą na dobre filmy i lubię je po swojemu przeżywać. W wielu wypadkach zachętą lub przestrogą przed miernotą są dla mnie recenzje. Jeśli chodzi o recenzje w pismach fachowych — na ogół są trafne i obiektywne. Ale przeczytałem niedawno w poznańskim „Głosie Wielkopolskim", że „Love Story", oprócz dobrej muzyki i niezłego aktorstwa, właściwie niczego więcej nie reprezentuje. A prawda, zapomniałbym, ów znawca miał za złe twórcom filmu, że zabrakło w nim strajków studenckich i problemu murzyńskiego. Toż to jest film o miłości, jak sam tytuł na to wskazuje; na diabła mu co innego!**

**Dlaczego bronić ludziom oglądania filmów typu „Love Story"? Jakoś tak już jest, że ludzie bardziej lubią się wzruszać, niż oglądać nieudane dzieła, które miały być filmami zaangażowanymi ale się nie udały. Z tych wszystkich powodów wydaje mi się, że nie ma potrzeby wstydzić się łez na „Love Story".**

**ROBERT POGORZELSKI**
**Poznań**

**krótki metraż**

## HYDROBUDOWA

Scenarzystka i reżyser Ewa Kruk należy do najmłodszego pokolenia polskich dokumentalistów. Debiutowała w roku 1970 interesującym filmem „Z tamtej strony". W rok później zrealizowała „Osadników" oraz „Sezon"; ten ostatni film na XII Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych wyróżniony został nagrodą Klubu Krytyki Filmowej. Jej najnowszy utwór to „Hydrobudowa".

Temat wielkiej budowy ma w dorobku polskiej szkoły dokumentalnej ogromną tradycję, sięgającą czasów powstawania Nowej Huty. Zgodnie z tą tradycją, w większości podobnych filmów dominowały obrazy robotniczego trudu oraz pozytywnych przemian pejzażu i mentalności ludzi. Jednym z najcenniejszych walorów „Hydrobudowy" jest zerwanie z podobnymi schematami, próba spojrzenia na wielką budowę elektrowni wodnej na Sole koło Porąbki nie tylko oczyma jej budowniczych — inżynierów i robotników — lecz także mieszkańców okolicznych wiosek, których życie musiało ulec poważnym zmianom. Mamy więc do czynienia z filmem mówiącym o niebagatelnych konfliktach ludzkich.

Ten trwający dwadzieścia minut film zbudowany jest z trzech różnych stylistycznie sekwencji. Pierwszą jest opis rozmiaru i rozmachu budowy. Powolnym i majestatycznym panoramom towarzyszy liryczna muzyka Włodzimierza Nahornego, nadając całości nieco nierealny wymiar. Tak pokazana hydrobudowa to właściwie wielkoprzemysłowa bajka, utrzymana w pastelowej tonacji, nie wróżąca żadnych problemów. Kolejna, kontrastowa sekwencja przedstawia dramatyczne sceny z wysiedlania mieszkańców i całkowitego niszczenia zabudowań na oczach ich dotychczasowych właścicieli - chłopów, przymusowo przekwaterowanych do miast. W sekwencji trzeciej — Ewa Kruk opowiada o problemach hydrobudowy, o jej budowniczych: nie o wspaniałych herosach władających potężnymi machinami, lecz o zwykłych ludziach, oderwanych na długie miesiące od domu i rodzinnego życia. Wreszcie w zakończeniu filmu ponownie pojawia się liryczna nutka — wielkie sprawy ludzi stają się małymi w kontekście ogromu budowy.

„Hydrobudowa" reżysera Ewy Kruk i operatora Jerzego Gościka to opowieść o narodzinach nowego życia, lecz również o bólu i cierpieniu, które towarzyszy zwykle podobnym wydarzeniom.

**KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI**

**„Hydrobudowa" (WFD), real. Ewa Kruk.**

★

**Film ten będzie wyświetlany jako dodatek do „Dziewczyny innej niż wszystkie", z repertuaru listopada.**

# IDZIEMY DO KINA

## WESELE

Scenariusz (według dramatu Stanisława Wyspiańskiego): **Andrzej Kijowski**
Reżyseria: **Andrzej Wajda**
Zdjęcia: **Witold Sobociński**
Muzyka: **Stanisław Radwan**
Wykonawcy: Panna Młoda — **Ewa Ziętek**, Pan Młody — **Daniel Olbrychski**, Poeta — **Andrzej Łapicki**, Dziennikarz i Stańczyk — **Wojciech Pszoniak**, Czepiec — **Franciszek Pieczka**, Gospodarz — **Marek Walczewski**, Gospodyni — **Izabella Olszewska**, Maryna — **Barbara Wrzesińska**, Radczyni — **Małgorzata Lorentowicz**, Zosia — **Gabriela Kwasz**, Haneczka — **Maria Konwicka**, Nos — **Andrzej Szczepkowski**, Klimina — **Hanna Skarżanka**, Marysia — **Emilia Krakowska**, Rachela — **Maja Komorowska**, Żyd — **Mieczysław Voit**, Ojciec — **Kazimierz Opaliński**, Dziad — **Henryk Borowski**, Ksiądz — **Mieczysław Czechowicz**, Jasiek — **Marek Perepeczko**, Kasia — **Bożena Dykiel**, Wojtek — **Mieczysław Stoor**, Kasper — **Janusz Bukowski**, Staszek — **Leszek Piskorz**, Isia — **Ania Góralska**, Wernyhora — **Artur Młodnicki**, Widmo — **Olgierd Łukaszewicz**, Hetman — **Czesław Wołłejko**, Szela — **Wirgiliusz Gryń**, Chochoł — **Czesław Niemen**.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół „X" — 1972.

Barwna, szerokoekranowa adaptacja dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Autorem wersji scenariuszowej jest znany pisarz — Andrzej Kijowski, realizatorem — Andrzej Wajda, autor „Kanału", „Popiołu i diamentu", „Niewinnych czarodziejów", „Popiołów", „Wszystkiego na sprzedaż" i „Krajobrazu po bitwie". Wkrótce recenzja.

*

**Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.**

## MINUTA MILCZENIA

**(Minuta mołczanija)**

Scenariusz: **Anatolij Rybakow**

Reżyseria: **Igor Szatrow**

Zdjęcia: **Władimir Archangielski**

Muzyka: **Mark Fradkin**

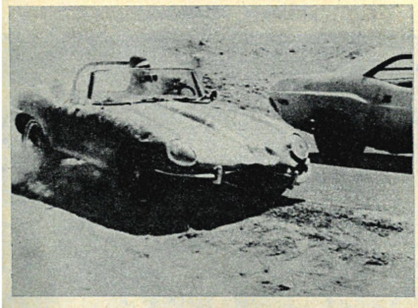
Wykonawcy: Sierioża — **Aleksander Kawalerow**, sierżant Bokariew — **Jurij Kuzmienkow**, szeregowy Krajuszkin — **Iwan Łapikow**, Iwan Wakulin — **Władimir Iwanow**, Łykow — **Władimir Strachow**, Ogorodnikow — **Ewgienij Bykadorow**, Struczkow, komendant bazy remontowej w czasie wojny — **Nikołaj Wołkow**, Sidorow, majster w ekipie drogowców — **Jurij Katin-Jarcew**, Woronow, naczelnik ekipy — **Władimir Seleznlew**, Sofia Pawłowna, — **Larisa Iljuszina**, Irina — **Galina Fiedotowa**, Jura — **Jurij Rudski**, Niura — **Ljubow Tarasowa**, Klawa — **Jelizawieta Nikiszchichina**, Michiejew — **Wadim Gusiew**.

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**

Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Gorkiego (ZSRR) — 1971.

Historia osiemnastoletniego chłopca, który usiłuje ustalić nazwisko żołnierza pochowanego w bezimiennej mogile oraz równoległy wątek ostatnich dni życia i bohaterskiej śmierci pięciu Czerwonoarmistów w roku 1942. Autorzy kładą akcent na moralnej stronie owej wyprawy w przeszłość młodego bohatera.

**Dodatek: „Antarktyda latem"** (Leto w ldach). Realizacja: **Mati Kask** i **Andras Siejet**. Muzyka: **Awro Priat**. Produkcja: Tallinfilm (ZSRR) — 1970. Barwny dokument.



## ZNIKAJĄCY PUNKT

**(Vanishing Point)**

Scenariusz: **Malcolm Hart** i **Guillermo Cain**
Reżyseria: **Richard Sarafian**
Zdjęcia: **John A. Alonzo**
Opracowanie muzyczne: **Jimmy Brown**
Wykonawcy: Kowalski — **Barry Newman**, „Super-Duch" — **Cleavon Little**, poszukiwacz — **Dean Jagger**, Vera — **Victoria Medlin**, młody policjant — **Paul Koslo**, starszy policjant — **Bob Donner**, „Anioł" — **Timothy Scott**, naga motocyklistka — **Gilda Texter**, autostopowicze — **Anthony James** i **Arthur Malet**, Sandy — **Karl Swenson**, J. Hovah — **Severn Darden**, jego śpiewacy — **Delaney i Bonnie i Friends**, Jake — **Lee Weaver**, dziewczyny — **Cherie Foster** i **Valerie Kairys**, szeryf — **Tom Reese**, oficer łącznikowy — **Owen Bush**.
Produkcja: Cupid Productions — 20-th Century Fox (USA) — 1971.

★

Przez olbrzymie przestrzenie Stanów Zjednoczonych pędzi autem mężczyzna, który założył się, że odległość Denver — San Francisco pokona w ciągu piętnastu godzin. Ale nie samochodowe pościgi i poślizgi są tu najważniejsze, lecz portret bohatera (były żołnierz piechoty morskiej, były policjant, eks-kierowca wyścigowy) i fresk dzisiejszej Ameryki. Barwa, szeroki ekran.

**Dodatek: „Cytat z raportu U Thanta".** Scenariusz i reżyseria: **Andrzej Szczygieł**. Zdjęcia: **Bohdan Dziworski**. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Wyróżnienie jury tegorocznego festiwalu w Krakowie. Impresja dokumentalna o zagrożeniu naturalnego środowiska człowieka.

## Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

| TYTUŁ FILMU | L. Bukowiecki | B. Drozdowski | J. Eljasiak | S. Grzelecki | S. Janicki | Z. Kałużyński | B. Michałek | Z. Pitera | J. Płażewski |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ocalenie | 5 | 5 | 4 | 4 | 5 | | 5 | 5 | 5 |
| Dzikie dziecko | 5 | 4 | 4 | 3 | | 4 | 5 | 4 | 3 |
| Love Story | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 | 3 | 3 | 3 | 4 |
| Waterloo | 4 | 3 | 4 | 4 | | 4 | 3 | 3 | 4 |
| Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej | 2 | 4 | 4 | 3 | 3 | | 4 | 4 | 5 |
| Ostatni wojownik | 4 | 4 | 4 | 3 | | | 4 | 3 | 3 |
| Obcym wstęp wzbroniony | 4 | 3 | | | 4 | | 4 | | 3 |
| Porachunki | 3 | | 3 | 3 | | | | | 5 |
| Lampy naftowe | 2 | 4 | 4 | 3 | | | 3 | 3 | |
| Szklana kula | 3 | | 2 | 3 | 3 | | 4 | | 4 |
| Ziemia faraonów | 5 | 2 | 3 | 2 | 1 | | 2 | 4 | |
| Bolesław Śmiały | 2 | 3 | 2 | 2 | 1 | | | | |

## POLONEZ OGIŃSKIEGO

**(Polonez Oginskogo)**

Scenariusz: **Konstantin Gubarewicz**
Reżyseria: **Lew Gołub**
Zdjęcia: **Grigorij Masalski**
Muzyka: **Gienrich Wagner**
Wykonawcy: Wasylek — **Ilja Cuker**, Maksym — **Giennadij Juchtin**, Polak, organista — **Piotr Pawłowski**, komendant niemiecki Kuntz — **Olek Eskola**, naczelnik gestapo Helmut — **Olgierd Szalkonia**, dowódca oddziału partyzanckiego — **Giennadij Garbuk**, naczelnik sztabu — **Paweł Kormunin**, komisarz — **Michaił Wariwoda**.
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**
Produkcja: Biełaruśfilm (ZSRR) — 1971.

*

Wojenno-przygodowy film dla dzieci. Perypetie dziesięcioletniego sieroty, najmłodszego partyzanta oddziału działającego na Białorusi. Najważniejsze dla dalszych losów małego bohatera było spotkanie z polskim organistą, który poznał się na muzycznym talencie chłopca.

**Dodatek: „Kraina władcy kamienia"** (Operator Kips w carstwie kamniej). Scenariusz: **Iko Maran**. Reżyseria: **Heino Pars**. Zdjęcia: **A. Looman**. Muzyka: **A. Priat**. Animacja: **A. Achi, Ch. Krimm** i **W. Kujk**. Produkcja: Tallinfilm (ZSRR) — 1970. Barwny film lalkowy.


**REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE:** Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

**ZDJĘCIA KRAJOWE:** Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, J. Troszczyński, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Biełaruśfilm, Lenfilm, Mosfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Gorkiego (ZSRR), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

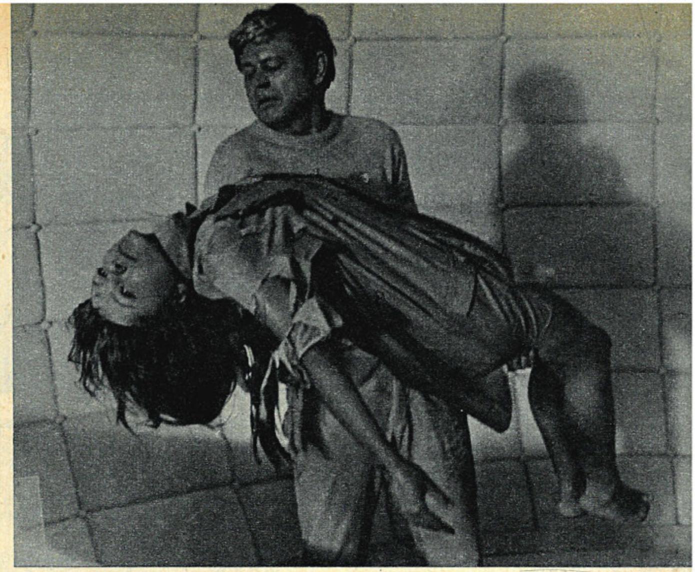
**WYDAWCA:** Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 14.X.1972 r. Zam. 8781 A-17

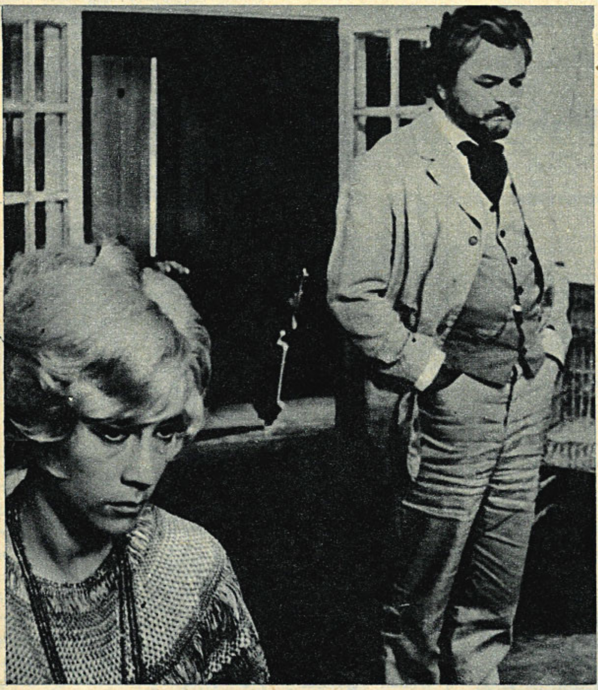
INDEKS 35904

# DNI FILMU RADZIECKIEGO

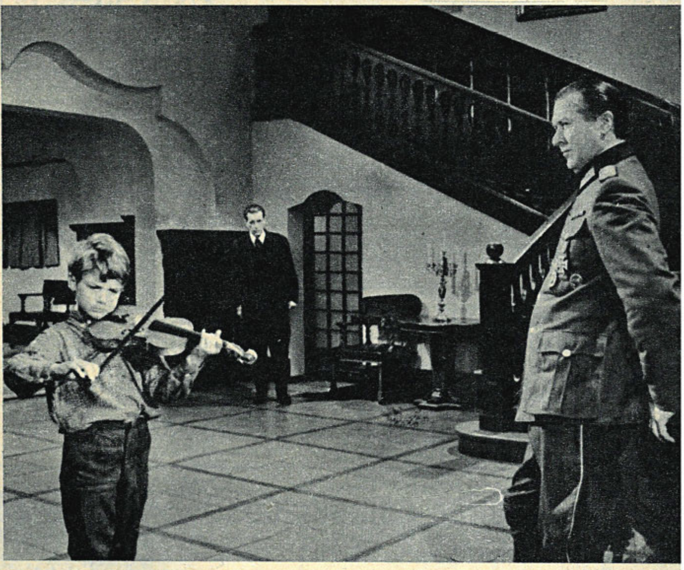
rozpoczynające się 3 listopada, mają w tym roku szczególnie bogaty program. Kraj Rad obchodzi 50 rocznicę swego istnienia. O związkach tego historycznego jubileuszu z kinematografią piszemy na str. 13. A oto zdjęcia z nowych filmów radzieckich wchodzących w najbliższych tygodniach na nasze ekrany.



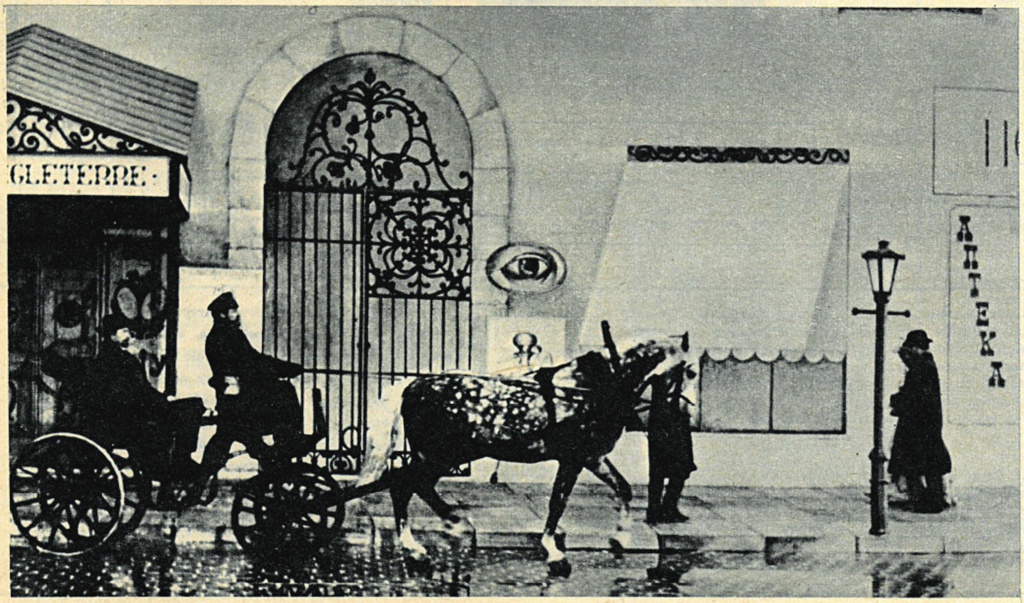
„Solaris"



„Wujaszek Wania"



„Polonez Ogińskiego"




„Temat na niewielkie opowiadanie"